

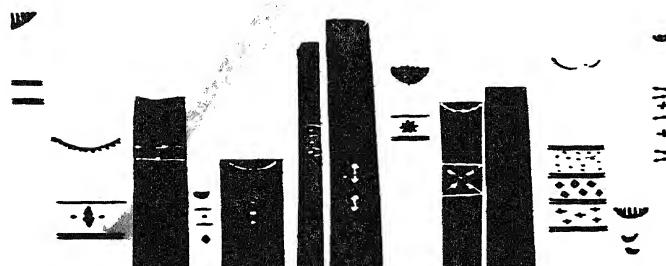
FRITZ CASSIRER

BEETHOVEN
UND
DIE GESTALT

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri





FRITZ CASSIRER

BEETHOVEN UND DIE GESTALT

EIN KOMMENTAR

I 9 2 5

**DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG**

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1925 by Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

MEINEN ELTERN

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY
A8.00 6955302

Ref.

**Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasfelbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und Anfangs war.**

(Goethe West-östlicher Divan.)

EIN MANN, EIN GEIST, EIN MUSIKER: BEETHOVEN ERWACHT eines Tages aus dem Schlummer, den Kant den dogmatischen Schlummer nennt. Kritisch beginnt er, was ihm eben noch wirklich, was ihm das Einzig-Wirkliche schien, zu bearbeiten, zu befragen, zu bezweifeln, zu verurteilen. Ein Neues ist ihm geschenkt; es winkt aus der Ferne, verlockt in die Ferne, verheißt in der Ferne wahrere Wahrheit, wirklichere Wirklichkeit. Der Mann macht sich auf.

Ein anderer Geist, ein älterer, reiferer, steht schon am Ziel. Kehrt zurück, schreitet vor, weiß die Richtung: Goethe. Goethe lehrt Beethoven. Was lehrt er?

Fast wissen es nun schon die Kinder: Goethe lehrt Metamorphose. Niemand weiß noch, so scheint es: Beethoven horcht und sucht das Nämliche, findet das Nämliche, lehrt das Nämliche; eben dies: Metamorphose.

Goethe ist – in einer in Europa schier unbegreiflich einfach-tatsächlichen Art – Goethe ist Metamorphose. Als Europäer versteht er sich selbst nicht. Bestaunt sich selber, beruhigt sich nie. Immer wieder verliert er, der Helle, sich selbst, den dumpfen, den fruchtbar-dunklen, den metamorphosischen. Er findet sich in Rom, verliert sich in Weimar; versucht, sich im Freunde Schiller zu spiegeln, verliert sich mit Schiller, den er verliert; sucht sich abermals irgendwo zwischen Wahrheit und Dichtung; entdeckt sich, scheint es, endlich als Greis; verliert sich, scheint es, schließlich dennoch als Faust. Ofzillierend zwischen den Welten weiß Goethe selten ganz von sich selber die simple Wahrheit: Metamorphose.

Goethe ist Metamorphose. Beethoven findet Metamorphose. Plötzlich tritt er in diesen Lichtkreis. Plötzlich vernimmt er, – ein Schillerscher Geist, transzendent geboren, in die Höhe blickend, „über die Sterne!“ –, plötzlich vernimmt er das Wort der Worte, das transzendentale: Metamorphose.

Eine Revolution! Gefordert wird: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung! Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven verbinde! Denn die Stufe – wie sollte sie sich denn mit anderen Stufen verbinden? Sie ist nicht gefällig! Sie wischt ihre Vorgängerin fort, weil sie deren Verwandlung ist! Blüte dieser Knospe! Die Nachfolgerin, Frucht dieser Blüte, muß desgleichen mit ihr verfahren, ihrerseits einsam verbleibend! Die Stufe ist immer einsam und allein, sie ist nicht

gesellig! – Melodie aber war Gefellung gewesen, ein Bau, eine Summe; ihre Summanden hatten nebeneinander geruht, unbewegt!

Unbewegt? – Aber, wie denn? – Hatte sich denn die Melodie nicht immer – bewegt? War denn nicht gerade Musik immer schon vorzugsweise die Kunst der Bewegung gewesen? – Ein Irrtum, den wir auf einmal durchschauen! Der Musiker war es gewesen, der sich bewegte, indem er sie machte! Die Melodie dann, war sie geertigt und fertig geworden, – die Melodie als solche hatte immer in sich geruht, ein gemessenes Ding, ein Bau, eine Summe, Teil bei Teil, Summand bei Summand, Architektur! Niemals noch war Melodie Bewegung gewesen, Motiv in Genese, geboren – gebärend, stetig sich wandelnd, unendliche Reihe flüchtender Stufen, eine Variable! – Das sollte nun werden!

War Vollbringen hier möglich? Ruhte nicht dennoch das kleine Motiv, und wenn es auch noch so winzig gewählt war? Ruhte es nicht, weil es – fertig war? Ruhten in ihm nicht, abermals ruhend, Teil bei Teil, Summand bei Summand? Blieb es nicht also dennoch ein Nebeneinander, ein Bau, eine Summe, eine Melodie, starr, unbewegt? Konnte es jemals völlig sein, was es sollte: Punkt einer Kurve, infinitesimal? –

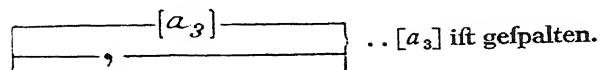
Beethoven schreitet, einmal erwacht, unangefochten, unbeirrbar, fruchtbar-bewußtlos. Langsam, schwer arbeitend, windet er sich heran an das Ziel. Er geht zwanzig Jahre. Endlich, früh alt, steht er im focus; steht er mit Goethe; ist: Metamorphose. Beide Kosmen schwingen sich nun geruhig um dieselbe Achse.

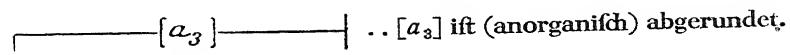
Das soll gezeigt werden.

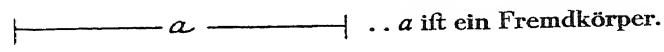
Z E I C H E N

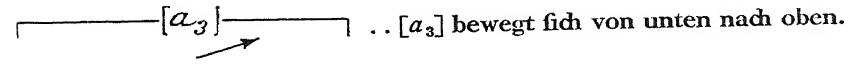
- $a (, b \ u.s.w.) \dots \dots \dots$ konstantes Motiv a , (b usw.).
- $[a](, [b] \ u.s.w.) \dots \dots \dots$ variables Motiv a , (b usw.).
- $a_1, a_2, a_3 \ u.s.w. \dots \dots \dots$ Variationen von a .
- $[a_1], [a_2], [a_3] \ u.s.w. \dots \dots \dots$ Stufen von $[a]$.
- $[a_5]_{var} \dots \dots \dots$ Variation der fünften Stufe von $[a]$.
- $R[a] \dots \dots \dots$ Reihe der Stufen von $[a]$. (Anfang.)
- $\dots R[a] \dots \dots \dots$ Reihe der Stufen von $[a]$. (Fortsetzung.)
- $\| [a] \| \dots \dots \dots$ repräsentierte Stufe von $[a]$.
- $\{A\} \dots \dots \dots$ Satz A .
- $[A] \dots \dots \dots$ variabler Satz A .
- $\textcircled{1}, \textcircled{2}, \textcircled{3}$ oder (1), (2), (3) ... erste, zweite, dritte, (usw.) Kammer des Metrums.
- $\textcircled{1a}, \textcircled{1b}, \textcircled{1c}, \textcircled{1d}, \textcircled{1e}, \textcircled{1f} \ u.s.w. \dots \dots \dots$ der ersten Kammer des Metrums erste, zweite, dritte, vierte (usw.) oder (1a), (1b), (1c), (1d)
- $\dots \dots \dots$ Tiefe.
- I., II., III., IV. u.s.w. ... erster, zweiter, dritter, vierter (usw.) Satz der Sonate, Symphonie.
- .. Begrenzung der dritten Stufe von $[a]$.
- .. Begrenzung der unvollständigen dritten Stufe von $[a]$.
- .. $[a_3]$ ist eine Permutation. (Die Hälften haben die Plätze getauscht.)
- .. $[a_3]$ ist eine Reversion (Spiegelung von oben nach unten).
- .. $[a_3]$ ist eine Inversion (Spiegelung von vorn nach hinten).
- .. $[a_3]$ ist eine Reduktion (ist auf einen Teil reduziert).

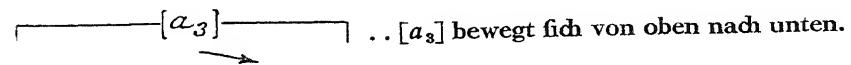
 . $[a_3]$ ist oktaviert (wendet sich in die Nachbar-Oktave).

 .. $[a_3]$ ist gespalten.

 .. $[a_3]$ ist (anorganisch) abgerundet.

 .. a ist ein Fremdkörper.

 .. $[a_3]$ bewegt sich von unten nach oben.

 .. $[a_3]$ bewegt sich von oben nach unten.

 Lücke (im Notenzitat).

$[a_5]$  $[b_7]$ $[a_5]$ erzeugt $[b_7]$.

$f[a, b]$ Stufe von $[a]$ sowohl als von $[b]$, Schnittpunkt der beiden Funktionen, Symbol.

67 opus 67.

 fortzudenken.

 hinzuzudenken.

Sk. Skizze.

INHALT

op. 55 (Eroica) 1802–1804	I
op. 57 (Appassionata) 1804–1806	39
op. 72 (Ouvertüre Nr. 3 zur Oper „Leonore“) 1805–1806	53
op. 58, I (Klavier-Konzert in G-dur) 1805–1806	67
op. 67, 2 (Fünfte Symphonie, Andante) 1805–1808	77
op. 68 (Pastorale) 1807–1808	87
op. 95 (Streichquartett in F-moll) 1810	97
op. 101 (Klaviersonate in A-dur) 1815–1816	II5
op. 106 (Große Sonate für das Hammerklavier) 1817–1818	127
op. 110 (Klaviersonate in As-dur) 1821	147
op. 125 (Neunte Symphonie) 1817–1824	159

CORPUS MYSTICUM:

op. 132 (Streichquartett in A-moll) 1824–1825	177
op. 130 (Streichquartett in B-dur) 1825	205
op. 135 (Streichquartett in F-dur) 1826	237
Nachwort	249
Note über das Metrum	253

o p. 55

(E r o i c a)

1802—1804

**„Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß
Gestalt werden.“**

**(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen...
22. Brief.)**

(Anfang ex abrupto.)

Gefordert ist: die Reihe der Stufen sei unendlich. Der Anfang der Reihe darf also kein Jetzt, kein Hier, kein wirklicher Anfang bleiben wollen. (Er bliebe ein Festes, ein Dingliches, wäre nicht Stufe.) Der Anfang soll ex abrupto sprechen. Der Anfang sei nur ein Anfangen.

Allegro con brio.



Das Motiv, im Dreiklang der Takte (1), (2) verharrend, legt sich zwangsläufig als (3), (4) an. Das gewichtet sich gleich zurecht. Die edten (3), (4) sagen: die edten (1), (2) seien nicht als (1), (2) erkannt, sie seien als solche verfäumt worden. Wir berichtigen. Dies ist ein Anfangen, statt: eines Anfangs. Ein Anfang ex abrupto.

(Der Wille zum ex-abrupto-Einsatz ist sichtbar in den Skizzen. Diese Anfänge:



machen mit ihrer Dominantkraft die folgende (I) erst recht zur (1). Sie präludieren. Die endgültig adoptierte Form begünstigt wenigstens das Gefühl „Einsatz ex abrupto“. Sie erzwingt es noch nicht.)

2.

(Treibende Summe.)

Gefordert ist: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung. Es wische seinen Vorgänger fort (wie die Blüte die Knospe). Es werde von dem Nachfolger fortgewischt (wie die Blüte von der Frucht).

Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven (oder sich selber) zur Melodie, zum Bau, zur Summe verbinde.

op. 55. Eroica Wenn sich dennoch zwei Stufen einer Variablen flüchtig nebeneinander legen, zeigt sich das Zwitterwesen „treibende Summe“. Seine Teile sind schwerer als Stufen: sie wollen ruhn in geselligem Bau. Sein Ganzes ist leichter als die echte Summe: es strebt auseinander, will zerfließen.



Diese Summe ist nicht mehr sicher gebunden, gefaßt, in sich ruhend. Es stürmt schon innen. $[a_2]$ will nicht neben $[a_1]$ liegen, gefellt, ein Baustein. Es will $[a_1]$ wegwischen, weil es aus $[a_1]$ verwandelt sein will: Geburt der ersten Variablen. Wir gewinnen:

3. (R[a]...)

4. (Isolation durch Asymmetrie.)

Gefordert ist: Das Motiv verbinde sich nicht mit anderen Motiven oder sich selbst zum Bau „Melodie“. Es bleibe für sich. (Isolation.)



{A} erhält keine Antwort. $[b_1]$, fremdartig, espressiv, mehr aus der Welt der Oper, drängt sich statt dessen an das Volkslied heran und hängt sich schief ein. (Schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren.) Es interessiert. Steht isoliert. Isoliert die Summe {A}.

(Die zweite Variable.)

Verwandlung bedarf der Begrenzung. (Sie wäre sonst nicht bestimmte Verwandlung; verlöre den Sinn.) Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen sich schneiden. Gefordert ist also: ein zweites Motiv in Verwandlung: die zweite Variable.

I.

[b_1] wandelt sich feinerfeits und findet, gleichsam tief einatmend, als [b_2] den gehörigen schweren Takt für seine Schwere: Geburt der zweiten Variablen. Wir gewinnen:

6.

(R[b]...)

I.

I.

(...R[a].)

Variation ist nicht Ableitung. Variation maskiert das Motiv, um Verwandlung vorzutäuschen. Sie spielt und will entlarvt sein. Ableitung stellt Verwandlung dar. Sie meint es ernst.



Nur Variation. $[a_2]$ zögert, sich zu verwandeln. Es maskiert sich etwas und bleibt, was es ist.

★

Wachstum! (Aber diese Stufen wollen zugleich Summanden sein: Summe $\{A\}$ schimmert durch, die treibende Ur-Summe.)

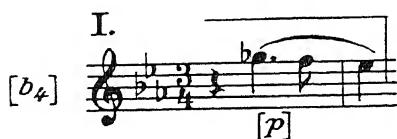


Immer noch Antwort, – wenn auch die Frage verstummt ist. Immer noch nicht: freie, einfache Stufe. (Erst wenn ein $[a]$ für sich allein sich im Raum zeigt, wird die Klammer {A} wirklich gesprungen, wird reine, freie Genese in Gang gebracht sein:



8.

(... R [b].)



☆

... Aber – diese atmenden Laute – hinterher?:



als hätte gesagt werden sollen:

und man hätte zu atmen vergessen und atmete nach? -- Ein entscheidender Griff ist gefunden! Auf daß das Motiv sogar die Reihenfolge, die es selber ist, als bloßen Zufall abstreife, haben die Hälften des Motivs die Plätze vertauscht. (Permutation.)¹ Wir notieren:

¹ cf. [95], 2, [a1].

(Wie die alte Bau-Freude noch mächtig auffschichtet! Gleich zu Anfang wurden die aus-einander treibenden Teile, wie durch einen Reifen, zusammengehalten:

Hier:

wird auf schon bebende Wände eine Kuppel geletzt! Aber das ist noch Verliebtheit in die alte Welt! Renaissance! Addition! Aufbau! Oper!... Das beschwert und zwingt in die Breite. Das ist fruchtlos im neuen Sinne. Ist nicht da.)

(... R [b].)

I.

Wieder einatmend, aber nicht zu Ende sagend. (Das letzte Wort bleibt Hauch.) Bedeut-
sam merklich ist dieses zarte Verschweigen.



(Spiel-Genese.)

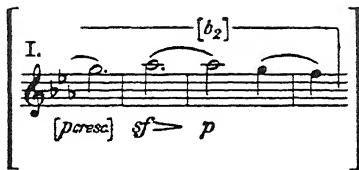
I.

(eigentlich:

Spielend verzögert die Stufe ihr Erscheinen; sie versucht sich auf verschiedenen Höhen,
nicht vollendend. Dann entscheidet sie sich (etwas hastig) und spricht zu Ende. Das
spielt Genese, sucht vorerst nach dem Wo: Spiel-Genese.¹ Wir bezeichnen:

I.

¹ Der terminus „Spiel-Genese“ meint: die Stufe erscheint nicht gleich in ganzer Breite. Ihr Anfang sucht erst spielend einen Ort in der Skala. Oder auch: Die Stufe hat zwar vollendet. Ihr Ende sucht aber weiter einen Ort in der Skala. (Nachspiel-Genese; cf. [55], 17.)



☆

I.

[b] verschweigt wieder problematisch. Und so einsam? Wo bleibt der Reim? --

II.

(Versuchte Integration.)

Verwandlung, weil sie unendlich ist, bedarf der Begrenzung. Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen sich schneiden: im Schnittpunkt. (Er begrenzt die [a] als ein [b] und die [b] als ein [a].) Wir müssen also versuchen: einen Schnittpunkt, das heißt: eine Stufe zu finden, die zugleich ein [a] und ein [b] ist. Gelingt das, sind beide Variablen begrenzt, und das Letzte geleistet: vom bloßen Wandel erlöst, unendlich, doch beendet, sind zwei Unendliche dargestellt: Gestalt ist gegeben. (Integration.)

I.

[b] langt nach [a] hin, zweimal tastend. Das Tempo zögert. Ist das schon die erlösende Stufe?... Er sucht. Er findet. Er hält den Kurs noch nicht. Später zeigt sich sogar die Folge:

I.

[a₁] [a₂₀] [a₂₁]

decresc.

pp

Mit diesem:

I.

[b?] [a?] [b₁₃]

[p]

wieviel verspricht das schon! Die letzte Möglichkeit: Integration! Er hält noch nicht fest.
Ein [a], ein [b]?... Er fährt vorbei.

I2.

(Scheinthemata am Orte „zweites Thema“.)



I.

[b₇] [b₈] [b₉] var [b₇] var [b₈] var [b₉] [b₁₀]

p cresc. f

Das in diesen Räumen erwartete Gegenthema erscheint zwar nicht mehr. Doch der Ort zieht noch mit einiger Schwerkraft die wischenden Stufen zusammen. Gleitend legen sie sich eilig ins Nebeneinander, um gleich wieder aufzuschweben: treibende Summen.
(Wiederholung durch Variation erzeugt summierende Kraft.)

2.

I.

[b_{11}], [b_{12}] wollen sich als ähnlich zueinander legen, Summe bildend, ein Symmetrie. [b_{13}] bleibt schon isoliert, ohne Reimbindung, metrisch fraglich, dem Sturm der Genese überlassen: die leichte Gerinnung zerrinnt schon.

Überdies: das fällt wieder irgendwoher, mitten hinein in den Fluß der Begebenheiten. Das vorgehende Gebilde will einen Nu lang diese Tonrepetitionen als Ausklang seines Fortissimo an sich reißen, daß die trügerische Summe:

I.

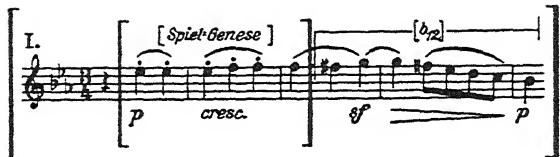
fich über den Kontur des Metrums schiebt, zur Entgegennahme als Ganzes verführend. (Der verschränkte Einsatz nimmt dem Thema überdies den Alleinbesitz einer Eins.) Erst im vierten Takt werden die gleichmäßig schwelbenden Töne melodisch gefesselt: der edte Viertakter [b_{11}] wächst zusammen, sein Anfang setzt sich als Anfang ein, die Schein-Summe zerbricht: ein Anfangen statt eines Anfangs. (Anfang ex abrupto.)

13.

(... R[b])

I.

13



Strebt schon, ein verzogener Schatten, in den Raum „Scherzo“. Aber das Tempo hält zurück.

I4.

(Spannung durch Wechsel.)

Der Wechsel der Themen, der ein Thema als beendet fortschiebt, um im Kontrast ein anderes daneben zu stellen, hat seine Unschuld verloren, sobald Genese in Gang gebracht ist. Denn Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Nebeneinander, des Fremden.

Das sind schon Stufenwesen, die aber hier der alte Wille zum Nebeneinander mit Gewalt aus einsamem Werden herausreißt. Sie vermögen ihren neuen Willen, allein zu sein, nicht mehr aufzugeben. Sie begehren, die Szene zu behaupten, um sich weiterer, um sich unendlicher Verwandlung hinzugeben. Sie sträuben sich. Üben Gegengewalt. So speist sich Spannung aus Gewalt und Gegengewalt.

I5.

(...R[a]. Teilgenese.)

Stauung des Ablaufs durch partielle Erstarrung einer Stufe kann, mäßig auftretend, im Gegenfinne wirken, nämlich: die Spannung kräftigen (weil sie staut). (Gleichsam: die Haupthandlung wird kurz gebremst im entscheidenden Nu, eine Nebenhandlung erledigt sich vorerst.)

I.

(Diese Wiederholung durch Variation behandelt den Viertakter vorübergehend als Ganzes, sie mißt ihn: das verdinglicht, versteift, staut noch mehr.)

16.

(Spannung durch Wechsel.)

I.

[b] drängt heftig vor das letzte Wort von [a]. [a] verstummt.

17.

(...R[b]. Spiel-Genese.)

I.

Eigenförmig verzögert die Stufe ihr Verschwinden. Sie verflucht verschiedene Höhen, sie sucht für ihr Ende nach einem Wo: Nach-Spiel-Genese (die gleichfalls Spannung liefert, weil sie staut).

op. 55. *Eroica* (Bemerke: diese Stufen sind in sich schon spielgenetisch ausgebreitet:

Jenes Vor-Spielen drang nun ins Metrum, ist nun Teil und staut nicht mehr. Dieses Nach-Spielen staut, weil es stehen bleibt:¹

18.

(Variablensummen.)

Wenn sich eine Stufe von [a], statt zu vergehen, einen Nu lang neben eine Stufe von [b] legt (oder umgekehrt: eine Stufe von [b] neben eine Stufe von [a]), entsteht die Summe aus Stufen zweier Variablen. (Variablensumme.) Sie wiegt schwerer als die treibende Summe (weil ihre Summanden sich nicht gegenseitig vernichten wollen), aber leichter als die echte Summe (weil ihre Summanden schon eine Geschichte haben und nicht verharren wollen).

¹ cf. Note über das Metrum, Ziffer 9. (Anhang.)

I.

I.

2.

I.

(Das zieht doch stark abwärts. Wir schleifen fast am Boden.)

19.

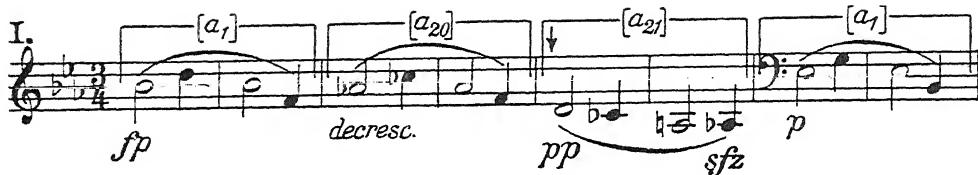
(Treibende Summe.)

Aber das:

treibt wieder nach oben und

(... R [a].)

bleibt oben:



Noch einmal vom Beginne! (Nach der Tradition!) Aber jene Schläge braucht es nicht mehr, die vorhin $[a_1]$ warnten, Anfang und Thema sein zu wollen statt eines einfachen Anfangens. Es will, es kann nun schon nichts mehr bedeuten, als: Welle dieses Stromes.

(Treibende Summe.)

Die Klammer! (Hier wird noch „thematisch“ gehört.)

Durchführung! Aber Durchführung ist Variation! Sie will als Spiel durchschaut werden, meint es nicht ernst. Das zählt nicht.

23.

Durchführung. Das zählt nicht.

24.

(Fremdkörper.)

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ein schlechthin Anderes, das sich behauptet, nimmt sie fort. Wo geendet wird, ist sie nicht.

Als Variablensumme hat diese Summe noch Auftrieb, Unstätigkeit, Leben in sich. Der fremde Körper macht das Ganze flüchtig zum Dinge: ein Lied ist da. (Das erholt uns.)

25.

(Erstarrung durch Kontrapunkt.)

I.

[*p*]

[*a₂₅*] [*b₁₉*]

pp *cresc p*

Auf Kontrapunkte genagelt sind diese Stufen nun vollends starr; im Nullpunkte des Werdens.

26.

(...R[*b*].)

I.

[*b₂₀*] [*f*]

Dies schwingt sich schon wieder fühlbar durch lebendige Zählzeiten.

★

I.

[*b₂₀*]var [*b₂₀*] [*Spiel-gen.*]

[*f*]

(...R[a].)

I.

[*a₂₆*] 

[*a₂₇*] 

[*a₂₈*] 

28.

(...R[b].)

I.

[*b₂₁*] 



Ein krampfiges Verstummen, Verschweigen.¹¹ Ein Verschweigen! Hörbar dem, der richtig erwartet, daß hier zu Ende gesprochen würde!

29.

(Treibende Summe.)

Wir wollen nicht fertig werden! (Denn das Fertige ist das Ding! Der Gegenstand!) Es geht nicht um das Fertigwerden, sondern um das Werden des Fertigen. „Man muß tun.“¹

The musical score for section 29 consists of two staves. The top staff, labeled 'I.', begins with a dynamic of [p] followed by sfp. A bracketed label [b22] is placed above the first few notes. The bottom staff, also labeled 'I.', begins with a dynamic of [p cresce] followed by f=p. A bracketed label [b2] is placed above the first few notes. The music is in common time with various sharps and flats in the key signature.

Noch einmal gerinnt aus [b] ein Kontrast-Thema, jene früheren Gerinnungen zu bloßen Repräsentanten einer immer noch gesuchten Melodie herabwürdigend. Aber gleich bläst der genetische Sturm das Gebilde fort. Wir suchen weiter. Szenenwechsel:

30.

(...R[a].)

Die Ähnlichkeit der einander folgenden Stufen soll so schwach sein, daß wir nicht versucht werden, Summen aus ihnen zu bilden. Denn wir sollen nicht mehr addieren.

The musical score for section 30 consists of two staves. Both staves are labeled 'I.'. The top staff begins with a dynamic of [f] followed by sf. The bottom staff begins with a dynamic of sf. The music is in common time with various sharps and flats in the key signature.

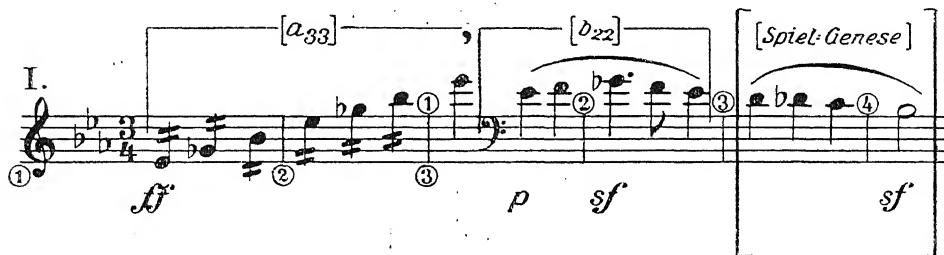
¹ Goethe, Max. u. Refl. 410.



Diese Stufen sind einander noch zu ähnlich. Sie reizen kaum zu genetischer Schau. Sie dulden noch, sie fordern fast die gesellige Bindung ins Nebeneinander. (... Er ahnt das Symbol. Er weiß, daß es ist, und weiß seinen Ort. Doch er fucht noch im falschen Bereich: in der Weite und Breite der Ebene. Er weiß noch nicht (noch nicht immer): die Art der Ferne des Zielen (das auch nahe ist!). Doch nur: ein Drama! Des Dichters und seines Werks! Vielleicht, weil nur der alternde Geist das Symbol in Sicherheit zu haben, zu halten vermag.)

3I.

(... R [a], ... R [b]. Plötzlicher Szenenwechsel.)



[a₃₃] darf nicht ausreden. [b₂₂] spricht hinein – und scheint fortzufahren (durch (3), (4) zu gehen). Wir entdecken bald: das war ein Anfang (kein Fortfahren). Wir berichtigen. Das ist ein Anfangen, statt eines Anfangs. (Einsatz ex abrupto, mitten im Geschehen.)

(Schillernde Stufen; ...R [a])

Wir dürfen nicht fertig werden! Was hier gesagt werden soll, ist nicht und kann nicht fein, was eine einzelne dieser Stufen aussagen könnte! Wir werden es zu wissen beginnen, wenn viele dieser Stufen vorbeigegangen und nichts mehr, als Stufen, sind. Wir würden es ganz wissen, wenn eine Allheit von Stufen vorbeigegangen wäre. Wir würden es ganz sagen können, wenn eine Allheit von Bedeutungen in eine einzelne Stufe gedrängt werden könnte. (Das Symbol wäre dann gesagt.)

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (top) shows a single melodic line with dynamics *p* and *sfp*, and a bracketed label *[a]*. Staff 2 (middle-left) starts with *[a]*, followed by a question mark *[a]?*, a bracketed label *[Spiel-Genese]*, another question mark *[a]?*, and ends with *sfp*. Staff 3 (middle-right) starts with *[Spiel-Genese]*, followed by a question mark *[a]?*, a bracketed label *[a]*, and ends with *sfp*. Staff 4 (bottom-left) starts with *[a]*, followed by a question mark *[a]?*, a bracketed label *[Spiel-Gen.]*, another question mark *[a]?*, and ends with *sfp*. Staff 5 (bottom-right) starts with *[Spiel-Gen.]*, followed by a question mark *[a]?*, a bracketed label *[a]*, and ends with *sfp*.

I.

[α_{37}] [α] ? — [α] ? — [*Spiel · Genese*] —

[p] *sempre cresc*
[*Spiel · Gen.*] — [α] ? —

I.

[α_{38}] [α] ? — [*Spiel · Genese*] —

[*ff*] [*Spiel Gen.*] — [α] ? —

Wir find auf dem Wege. Diese Stufen wollen schon vielfinnig sprechen. Sie schillern. Sind es bloße Stufen, find es Summen? Was ist Spiel? Was ist Substanz? (Bemerke das dritte Intervall. Ist es tot oder lebt es?) Das quillt alles.

33.

(... R {A}, unvollständig.)

I.

[α_1] — [α_{39}] —

p

{A} —

I.

[α_1] var — [α_{40}] —

p

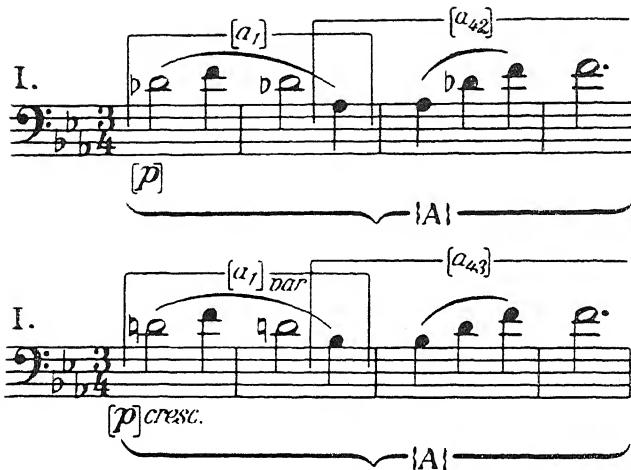
{A} —

I.

[α_1] var — [α_w] —

p

{A} —



Aber das sind Summen! Wie kleine Gewichte hängen sie sich an die schillernden Stufen: sie sind schwerer. In ihnen aber treibt dieselbe Spannung, treibt Drama (weil eben hier Summanden sich vernichten wollen und doch gebunden bleiben zur Summe). Es fühlt sich: wenn sie zerprängen, würde der Strom der verschlossenen Energie¹ sich antreibend in den Hauptstrom ergießen.

34. (Indifferenz.)

I.

Beziehungslos stehen die beiden Variablen im selben Raume, als wäre nichts geschehen. Es ist viel geschehen! Wir können nicht mehr zum Ausgang zurück. Nach diesen Ver-

¹ Die Bezeichnung „[]“ will ausdrücken: das Fehlen des Auftakts wird hier empfunden; [a] ist nach vorn unvollständig. Das Fehlen der Endnote scheint dagegen eher wie ein Verdröhnen eines Wortes (das also da ist).

wandlungen, Spannungen, Krämpfen hat die Situation ihre Unbefangenheit nicht mehr. op. 55. *Eroica*
 Sie ist geschwängert. (Wie diese [a] immer wieder abbrechen, wieder anheben! Das
 Metrum hält sie kaum, sie scheinen ortlos. Wie dieses [b] vereinsamt über die unbegrenzte
 Ebene hin ruft!)

2.

I.

[a] schwebt wie vergessen im Raum des letzten [b]. (Gleichsam: [b] trägt [a] in den Falten seines Mantels. Aber sie wissen nicht voneinander.)... Da der Weg in Transubstantiation noch versperrt ist, ist nicht mehr zu leisten. Die gespeicherte Energie verpufft. Die Situation wird leer. Hier sollte für diesmal alles zu Ende sein.

35.

(Variablensumme, zum Liede gerundet.)

Der Anfang sei nichts, als ein Anfangen. Das Ende sei nichts, als ein Enden. Die Folge sei nichts, als ein Folgen, Reihenfolge nur, weil wir eben nicht anders können, als durch die Zeit hin sprechen. (Wir dürfen es nicht nach der Reihe meinen. Wir sprächen nicht lebendige Gestalt.)

Marcia funebre.

Adagio assai.

II.

I.

[b]?

ff

[a]?

Ein [a], ein [b]! Fremder Stoff drängt sich zu, macht breit und schwer. Das Tempo gibt Raft: ein Lied wird gebaut. (Dieses [a] ist kaum kenntlich in seiner Inversion. Mehr gedacht, als geshaut. Es empfängt bald Beleuchtung, wird sich entpuppen.)

36.

(...R [a].)

II.

[a₄₇]

[p] espr. decresc.

II.

[a₄₈]

pp

★

(Treibende Summe.)

II.

[a₄₈], [a₄₉]

p

[a₄₈] [a₄₉]

!!

★

II.

[a₅₀] p 3 3 !!!

Entpuppt! Aufdrängend ähnlich (damit wir erkennen), hebt es sich auf, steigt unbeschwert, winkt zurück, leuchtet vor: Genese ist wieder im Gange.



II.

[a₅₁] p 3 3



II.

[a₅₂] p cresc. ff

(Hier wird abgerundet.)

37.

(Variablensumme.)

II.

[a₅₃] p cresc. p [b₂₆] [Spiel/Genese] [b₂₇]

38.

(...R[a].)

II.

[a₅₅] p 3 3



II.

[a₅₆]

(In die Fremdheit auschwefend.)

★

II.

[a₅₇]

Die Leistung ist: daß dieses Wesen nicht aus seinen Grenzen schwilkt. Es verwandelt sich: es verändert sich nicht. Mit vollkommener Sicherheit ist die variable Gegebenheit in ihren Schranken gehalten. (Freilich: diese Stufen sind einander noch zu ähnlich. Sie fordern fast die gesellige Bindung ins Nebeneinander.)

39.

(Reduktion.)

Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück desselben. Indem sie verschweigt, nicht erwähnt, nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend, wirkend denken sollen, macht sie denken. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. So entkörpert sie das Ganze (und dadurch den Rest). Sie macht die Stufe stufenhafter, weil sie entdinglicht. Sie regt also an zu genetischer Schau. Sie erleichtert sie.

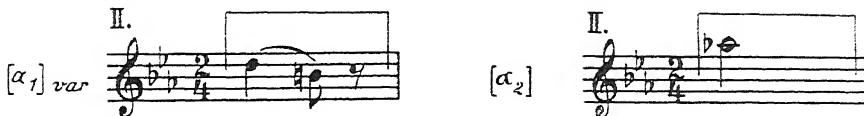
II.

40.

(Teilgenese.)

II.

[a₁]



op. 55. *Eroica*



☆

(Rotation.)

Die Reihenfolge sei nichts, als ein Folgen, weil wir eben durch die gerichtete Zeit hin sprechen müssen.

Beide $[\alpha]$ sind kräftig fuggeriert, $[\alpha_3]$ durch Farbe, Dynamik, Einsatz, $[\alpha_4]$ durch den Abfluß der ähnlichen Stufen. Es koppeln sich also die Triolen dieses Ornaments bald im Sinne von $[\alpha_3]$, bald im Sinne von $[\alpha_4]$: Das Motiv überschlägt sich. (Permutation in Betrieb, Permutation als Vorgang: Rotation.)¹ (Das eröffnet eine große Möglichkeit.)

☆

(Rotation.)

$[\alpha]$ rotiert noch immer. $[\alpha_5]$ bleibt zwar eine Weile ohne Störung. Doch der schiefe Einsatz der ersten Geige will umgewichen und die Lefung $[\alpha_6]$ in Wirkung setzen.

¹ cf. [95], 2, $[\alpha_1]$.

(Variablensumme.)

... Diese Kunst der Bezüge gestattet die letzte Schlichtheit der Gebärde. Ein Sept-Akkordarpeggio! Nicht viel mehr, als nichts! Im Zuge dieser Erscheinungen: ein [a], das verstimmt!

(... R [a].)

(Isolation durch metrische Lockerung.)

Ein motivischer Anfang will immer die erste Kammer des Metrums besetzen: er will ein metrischer Anfang sein. Bricht ein Motiv in den Raum eines anderen ein (verschränkter Einsatz, Verschränkung), entsteht also Unsicherheit metrischen Rechts und Gerichts. Denn hier zeigt sich ein Anfang im Raum einer (8) [(7), (6) ufw.] und behauptet: hier sei (1), die erste Kammer des Metrums.

Das können wir nutzen. Behauptet sich der neue Gedanke, indem er nun selber ein eigenes volles Metrum durchläuft, eine eigene (8) zu seiner alleinigen (8) und also seinen Anfang definitiv zum Anfange in einer (1), einer ersten Kammer, machend, so büßt das alte Metrum die Kraft ein, sein Motiv ganz sicher zu halten. Das Motiv, es kann nicht recht fußen, weil keine (8) [(7), (6) ufw.] ihm unbefristet gehört. Es steht metrisch gelockert, steht dadurch isoliert.

Vollendet hingegen der neue Gedanke nicht seinen Lauf durch die sämtlichen Kammern des metrischen Raumes, so bleibt er selbst ohne rechten metrischen Ort (weil keine (1) [(2), (3) ufw.] ihm unbefristet gehört). Er schwiebt ohne volle Schwere, ist metrisch gelockert, ist dadurch isoliert. (Metrische Lockerung.)

op. 55. *Eroica* In die achte Kammer des Metrums bricht eine Horde treibender Summen, hier folle Anfang fein, hier sei (I): ein neues Metrum. ([b_{27}] schwiebt gelockert.)

In die dritte Kammer des neuen Metrums fällt eine schwere Variablensumme, hier folle Anfang fein, hier sei (I): ein neues Metrum. (Die [a_{39}], [a_{60}], [a_{61}] schweben gelockert.)

44.

([b]-Lied in naturfremdem Tempo.)

Wir dürfen das Motiv noch in unserer Welt denken, solange es sich im Takte unseres Atems, unseres Pulses, unserer Schritte regt. Wir verlieren es in unbestimmte Weite, wenn es Zeiten durchmißt, die es nicht gibt.

The musical score for section 44 consists of three staves. Staff 1 (III) begins with a dynamic marking of *p p*. A bracketed section labeled "[Spiel-Genese]" covers the first few measures. Staff 2 (I) begins with a dynamic marking of *p p*. A bracketed section labeled "[Spiel-Genese]" covers the first few measures. Staff 3 (L) begins with a dynamic marking of *p*, followed by "cresc.", and a bracketed section labeled "[Spiel-Genese]". The score concludes with a dynamic marking of *ff = p*. Measure numbers are indicated above the staves: [b₂₈] for staff 1, [b₁₄] for staff 2, and [b₂] for staff 3.

Diese Zeit ist naturfremd. Hier können wir nicht atmen. Wir verlieren uns. Das [b]-Lied steht unerreichbar, wir wissen nicht, wie weit.

(... R[a].)

III.
[a₆₂] [a₆₂] [Spiel · Gen.]

1. [a₁]

III.
[a₆₃] [a₆₃] [Spiel · Aenese]

Die Bühne gehört [b]. Es füllt das ganze Metrum. Diese [a] ähneln gar sehr [a₁]. Sie sind nur Varianten. Sie stehen hinten, Herolde, die ein [a₂] verkünden wollen.



Trio
III.
[a₆₄] [p] sf

L [a₂]

op. 55. *Eroica* Ein [a₁] rief, ein [a₁] kam. (Höre zusammen:

III.

[a₆₂]

[ff] *sf*

[a₆₃]

[p] *sf*

[a₆₄]

!

L.

[a₁]

[a₂]

p.

(Wie alles errungen ist, nichts geschenkt! Hier bot sich zuerst ein mattes [a₁] an:

Sk.

[a₁]

Wie springt jetzt [a₂] als erwartet heraus! Wir sehen es kommen!)

☆

III.

[a₆₄] *var*

[p] *cresc.*

[a₆₄] *var*

Abgerundet. Ein Lied.

(Turbulenz.)

III.

[*f*]

[*Spiel-Gen.*]

[*a_65*]

[*a_65* var]

Ein fremdes Lied springt in die (2) und sprengt das Metrum. Kein einziges Gewicht bleibt liegen. Die unbeschwertten Motive wollen sich trennen. (Isolation.)

... Das fremde Motiv:

Allegro molto.

IV.

dolce

(wir wissen, wo es herkommt) scheint nicht völlig fremd. Er versucht, es in seinen Strom zu werfen:

(Variablensumme.)

[Poco Andante.]

V.

p

[*a_65*]

[*a_65* var]

I.

p

p cresc.

f > p

(...R[a].)

IV.

[a_{67}] [a_{68}] [a_{69}] [a_{70}] [a_{71}]

[p] cresc. cresc.

II.

[a_{72}] [a_{73}] [a_{74}] [a_{75}] [a_{76}] [a_{77}]

f sempre più **f** **ff**

II.

[a_{53}] [a_{54}]

p cresc.

Ein letztes Auffrischen genetischen Windes. (Die Stufe rotiert überdies.)

o p. 57

(A p p a f f i o n a t a)

1804-1806

„Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre.“
(Goethe, Naturwissenschaftl. Schriften VI, 446.)

Zwei Variable.

I.

(Variablensumme.)

op. 57.
Appassionata

Allegro assai.

Keine Abrundung mehr, kein fremder Stoff mehr, der beschwert, der in der Ebene festhält.

Die Variablen sind nun mit sich allein. Scherzo-Zeit.¹

[a] verliert gleich das Merkmal: „Richtung nach abwärts.“ Mitgeteilt ist sogleich: die Aussage dieser [a] über Richtung sagt nichts Wesentliches aus.

Gestieigerte Fremdheit der Schauspieler gegeneinander. Mit schon geistigen Flügeln strebt [a] durch naturfremde Zeit. [b] will diesen hitzigen Zeitschlägen nicht gehorsamen. Fühlbar zerrt es zurück in größeres Verweilen. (Ein tief und langsam atmender Triller in der Welt „Scherzo“!) – Schon ist die Situation problematisch.

2.

(Spannung durch Wechsel.)²

Der Wechsel der Themen, der ein Thema als beendet fortfchiebt, um im Kontrast ein anderes daneben zu stellen, hat seine Unschuld verloren, sobald Genese in Gang gebracht ist. Denn Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist.) Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Nebeneinander, des Fremden.

¹ cf. [55], 44. ² cf. [55], 14.

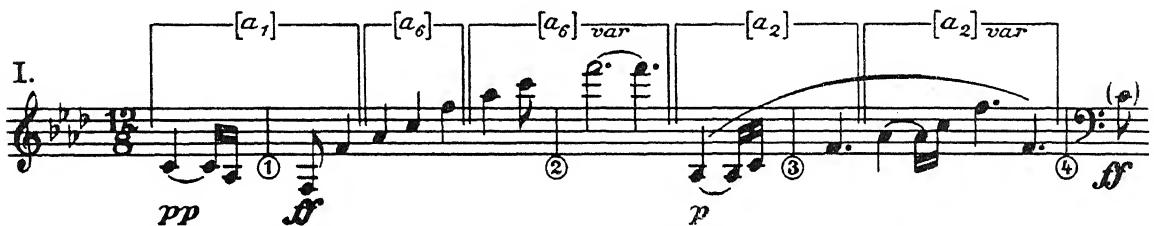
op. 57
Appassionata

Schon will [b] der Verwandlung sich hingeben. Schon unterbricht [a], sich seinerseits wandelnd. Schon ist die Spannung zwischen den kleinen Szenen. Schon ist das Drama im Gange. (Wie [b₂], Teil-Genese auslagent, noch zart hemmt! Wie [a₃] halb erst hineinschaut, dann sehr lärmend herausbricht, den Schauplatz hastig umstellt, dennoch, als schon die alles entscheidende achte Kammer erreicht ist, mit dieser heftigen, aber jäh gemäßigte Gesten von [b₁] entfernt wird!)

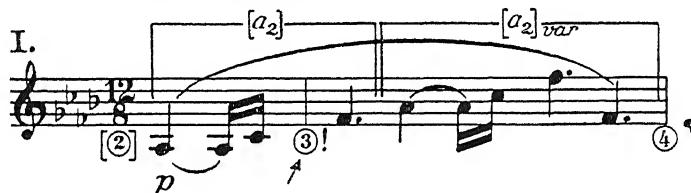
3.

(Anfang ex abrupto.)¹

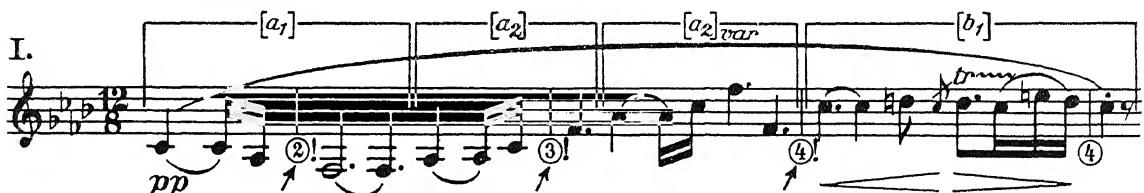
Der Anfang der Reihe darf kein Jetzt, kein Hier bleibenwollen. (Er bliebe Ding, wäre nicht Stufe.) Der Anfang soll ex abrupto sprechen, als setze er fort. Er sei nur ein Anfangen.



Eigenfinnig drängt diese edige Form des Themas sich auf, als sei sie dessen wahre Gestalt. Sie verweist [a₃] var in die dritte Kammer:



Wir berichtigten:



Dies ist ein Anfangen, statt: eines Anfangs. Und gibt dem Thema den Anfang in (2). Ein Anfang ex abrupto.

[b₁] ist nun aus seiner (3) gestoßen, wo es ruhte (schwer in schwerem Raum). Es hängt jetzt schief (schwer in leichtem Raum),² es scheint ohne Ort im Metrum, scheint nicht verhaftet, scheint zu wandern. (Metrische Lockerung.)

¹ cf. [55], I. ² cf. [55], 4.

4.

op. 57.
Appassionata

(Isolation durch metrische Lockerung.)

[a_6] drängt das in (4) erwartete [b] kramphaft hinaus, weitere Wanderung befehlend. Es hängt sich selbst an, den eignen Schatten spielend, spielt ihn abermals und nötigt [b_1] in die dritte Kammer. (Nämlich: [b_1] versucht, aus der (4) vertrieben, für sich zu beginnen, in der ersten Kammer. [a] dringt ins Metrum als [a_6] hinein, die Ähnlichkeit sagt „(4)“ (hier sei die vierte Kammer), und also ist [b_1] in die (3) gezwungen.)

[b_1] vereinsamt, weil es wandern muß, und läßt also [a] in Einsamkeit zurück. (Denn nichts ist sonst zu erblicken.) Deutlich legt sich schon leerer Raum wie ein Mantel um sie. Sie blicken bedeutsam. Stehn trächtig. Lüstern nach Geburt und Wiedergeburt. (Denn das Motiv kann nicht allein sein. Ist es der Ebene entfallen, dem Nebeneinander, muß es in den Raum des Werdens springen.)

5.

(Verfchränkung.)

Aufgeblasen, atemlos schiebt sich [b_4] über das schweifende [b_1]. Sichtbar verschlingt die Stufe die Stufe. (Aber [a] war erwartet. Es wird vermisst. Wandert es auch? –)

6.

(Konkretion von [a] am Orte „2. Thema“.)

Nicht lange, nicht dauernd ertragen wir das Aufatmen in diese Einsamkeiten fahrender Monaden. Denn wir müssen Begreifende bleiben, und begreifen können wir nur das Ding, das da ruht.

I.

dolce

cresc.

Das Tempo rückt kaum: schon find wir gelandet in meßbarer Zeit: der Puls klopft natürlich.¹ Die Schwerkraft des Ortes² wird genutzt: eine Summe gerinnt, ein Fremdes hält nieder: aus dem Werden find wir entlassen. (Nicht auf das Festland! Auf Festeres. Reißend treibt es dennoch im Innern dieses Körpers.)

7.

(Variablensummen.)

Wenn sich eine Stufe von [a], statt zu vergehen, einen Nu lang neben eine Stufe von [b] legt (oder umgekehrt: eine Stufe von [b] neben ein [a]), entsteht die Summe aus Stufen zweier Variablen. (Variablensumme.) Sie wiegt schwerer als die treibende Summe (weil ihre Summanden sich nicht gegenseitig vernichten wollen), aber leichter als die echte Summe (weil ihre Summanden schon eine Geschichte haben und nicht verharren wollen).³

¹ Die Beschleunigung und Hemmung der Zeitschläge, die die Seele in zeitunfaßliche Gegenden, gleichsam in ein Zeit-Zwielicht zwingen soll, reizt sie zur Gegenwehr. Sie faßt, indem sie zwei Schläge als ein Geschehnis, einen Schlag als Summe zweier Geschehnisse entgegennimmt. (Sie halbiert, sie verdoppelt in Zeit-Not ihr Maß, um dennoch messen zu können.) Ihr natürlicher Puls klopft etwa 72mal in der Minute. So empfängt sie auch 144 Schläge, so auch 36 mühelos noch als Natur. Sie vermag – dies ist ihre Kraft! – bei 36, bei 72, bei 144 Schlägen die nämliche Zeithelle zu stabilisieren. Sie verliert sich nicht leicht. Auch in der Mitte dieser Strecken, und vielleicht auch in der Mitte dieser Mitten, herrscht ihr noch merkliche Helle! Der Musiker, der, um Gestalt zu verwirklichen, die wirkliche Zeit überfliegen will, findet also das gesuchte Zeit-Zwielicht in der engsten Nähe der natürlichen helleren und hellsten Pole. Er wird sein Tempo also nur um ein geringes beschleunigen (oder verlangsamten).

² cf. [55], 12. ³ cf. [55], 18.

I.

dolce

p

f *sf* *p*

pp

Spiel-Genese

[a] stockt, macht eine Gebärde, hält inne. [b] nimmt die (7), bleibt dort, zögert, spielt, will fort von der Ebene – der Bau steht Ruine . . .

2.

f

ff

sf

¹ Darum geht es: durch die Pädagogie der Kontinuität Stufen, Partikeln zu gewinnen, die ohne Ähnlichkeit den Sinn weiter tragen! Den Sinn ohne sein Kleid! [a₁₀] ist noch ähnlich, aber schon schwächer ähnlich. Der Zusammenhang schwängert es mit dem Sinne [a]. Wir sind auf dem Wege!

op. 57.
Appassionata

8.

(... R [b].)

I.

[b₉], [b₁₀] I. [b₉] [b₁₀]
[ff] sf ff
[b₁₁] I. [b₁₁] [b₁₁]
[p] !

9.

(... R [a].)

I.

[a₁₃] I. diminuendo pp
[a₁₄] I. [pp]

IO.

(Anfänge ex abrupto in Verschränkung.)

I.

[a₁] [a₂] [a₂] var [a₁] var [a₂] var
f (2) (3) (4) 5 (2)
= (2)
[a₂] var [a₁] [a₂] [a₂] var
(3) (4) (2) (3) (4) !

Eine Sturzflut von Wellen aus Irgendwoher. Überdies sich verschlingend, anfanglos, endelos.

(Es wird pädagogisch gewinkt:

op. 57.
Appassionata

[*a tempo*] [*Thema*]

I.

[*pp*] ① ② ③ ④

Ein Finger zeigt deutlich: „ex abrupto!“)

II.

(... R [*b*].)

I.

[*b*₁₂] [*Spiel-Genese*] [*b*] [*b*] [*b*] [*b*]

[*f*] ⑦

I.

[*b*] tr. [*b*] !

[*pp*] ——————

Wieder in ganzer Figur. (Gleichsam gewappnet sich erhebend.) Vorerst in der (7).

I2.

(Konkretion von [b].)

Andante con moto.

II.

Der Platz gehört [b]. Es ruht etwas. (Aber diesen Zeitschlägen ist nicht zu trauen. Sie peitschen die treibende Summe doch ein wenig zu hastig-gespenstig vorwärts. Das ist nicht Natur! Scherzo-Zeit droht weiter in der Nähe.)

I3.

(...R[b].)

Allegro ma non troppo.

III.

Scherzo-Zeit. Zeit-Nacht.

(Fragmente kleiner Lieder.)

I.

III.

(Jenes frühere, so zart innehaltende, so innig besonnene Wort:

I.

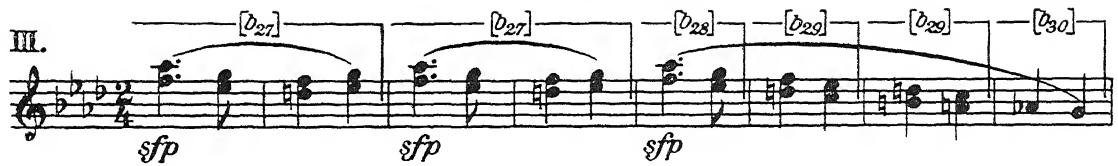
nun wild durch unwirtliche Gegend geblasen!)

2.

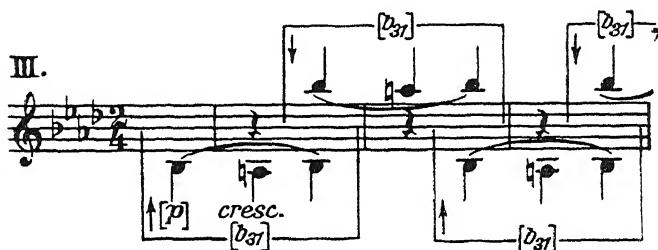
III.

op. 57.
Appassionata

3.



4.



5.



[Andante.]



[Più Allegro.]



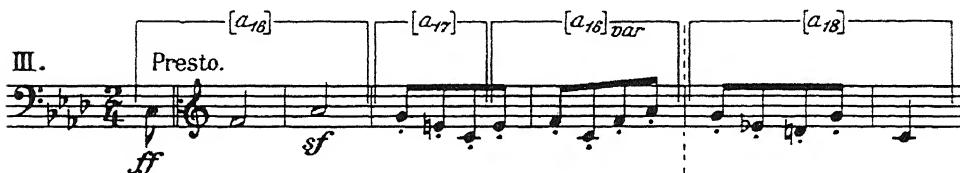
6.

op. 57.
Appassionata

„Aber sag mir, ob wir stehen
Oder ob wir weitergehen?
Alles, alles scheint zu drehen . . .“
(Walpurgisnacht.)



7.



... Homunculi! Das will alles gerinnen und sinken. Doch das Geheimnis der Verwandtschaft raubt diesen Wesen die Schwere der Persönlichkeit. Der Sturm der dunklen Zeit überdies. Das weht im Tempo von Erinnerungen. Naturfern. Das kann nicht real sein.

(Ouvertüre

Op. 72

Nr. 3 zur Oper „Leonore“)

1805–1806

**„Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel
zu allen Zeichen der Natur.“**

(Goethe, Naturwissensch. Schriften, VI, 446.)

Zwei Variable. Ableitung derselben aus gegebenen Melodien.

op. 72.

Ouvertüre

Nr. 3 zur Oper

„Leonore“

I.

(R[a]... Anfang ex abrupto.)

Adagio.

(In der Ouvertüre Nr. 2 hatte er einfach gesagt:

Hier erst wird der Stufe ein abrupto-Einsatz gewonnen.)

2.

(R[b]..., verschränkt auftretend. Spannung durch Wechsel.)

[b] fällt in die (4) (Verfchränkung), sagt: hier sei die erste Kammer. Stabilisiert ein neues Metrum. Entwurzelt [a]. Isoliert es.

[a] spricht dann in die (4) des neuen Metrums (Spannung durch Wechsel). Es stöckt und sagt abermals von vorn, enthusiastischer. Die Spanne des Taktes reicht nicht. Es zerrt an der Zeit. Schon ist das Drama im Gange.

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

3.

(Konkretion von [a].)

[Adagio.]

p dolce

[a₅] [a₆] [a₆] var [a₇] [a₈]

(1) (2) (3) (4) [γ] sf p

(Gegeben war die Melodie:

Fidelio, II, 1.

Adagio.

a *a* ! *a*

In des Le-bens Früh-lings-tagen ist das Glück von mir - ge - flohn.

Dies wurde mit zartem Druck zur treibenden Summe gemodelt, und so die erste Variable gewonnen. Das Ganze des Arien-Fragmentes, wie es hier als Ganzes gebracht wird, scheint nun nur wie eben geronnen, eine flüchtige Summe, bestimmt, alsbald zu zergehen: eine bloße Konkretion.)

4.

(.. R[a], unvollständig.)

[Adagio.]

pp sempre

[a₉] [a₁₀] [a₁₁] [a₁₂] [a₁₃]

[a] entfernt sich unmittelbar von der lockenden Grenze des vokalen Raumes. Es verliert das Merkmal „Richtung nach unten“, macht sich absolut, ein Wesen im Ton-Raum.

(...R[b], unvollständig.)

[Adagio.] [b₃] [b₄] 3 [b₃], [b₄] pp [Spiel-Genese] [Spiel-Genese] [Spiel-Genese]

[Adagio.] [b₂] [b₂] pp <>

[b] wählt in die Breite! Das ist beklemmend. (Breite ist dem genetischen Willen ein Irrtum, Glaube an falsche, addierte Unendlichkeit, hoffnungslos. Wir suchen Grenzen. Breite hat keine Grenzen!)

.☆

[Adagio.] [b₅] [Spiel-Genese] [b₅] pp

[b] verliert seinerseits das Merkmal „Richtung nach oben“. Es folgt in die Ferne.

op. 72.
Ouverture
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

6.

(Melodisch leerer Raum.)

Musical score for orchestra, Adagio section. The score includes two staves: the top staff for strings and the bottom staff for woodwinds. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is Adagio. Dynamics include *fff*, *p*, *ff p*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *f f*. The strings play sustained notes with grace marks, while the woodwinds provide harmonic support.

Ein Getöse. Griffe auf einer riesigen Gitarre: ein lärmendes Nichts. Die Szene ist leer. Spannung wird gesammelt. (Eine neue Methode der Stauung und Steigerung!)

7-

(Indifferenz.)

8.

(...R[b].)

[Adagio.]

★

Allegro.

Endlich in ganzer Breite! Es muß nun tief werden: ein Aperçu!¹

9.

(Variablenfumme.)

Allegro.

Immer fühlten wir hier: etwas hat sich endlich entschieden! Etwas wurde nun fertig, ist da! Wir wissen es nun: [b]!

¹ „Alles wahre Aperçu kommt aus einer Folge und bringt Folge. Es ist ein Mittelglied einer großen produktiv aufsteigenden Kette.“ Goethe, Sprüche in Prosa.

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

IO.

(...R[b].)

The musical score for section IO consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic [b₁₁], [b₁₂] and includes dynamics [p], f, and p. The second staff starts with a dynamic [b₁₃], [b₁₄] and includes dynamics p and f. The third staff starts with a dynamic [b₁₅] and includes dynamics p sfp, sfp, sfp, sfp, sfp, f, and a bracketed section labeled [Teil-Genese]. The score uses various dynamics and performance instructions like sfp and cresc.

II.

(...R[a].)

The musical score for section II consists of two staves of music. The top staff starts with a dynamic [a₁₆] and includes dynamics sf, p, and cresc. The bottom staff starts with a dynamic [a₁₈] and includes dynamics pp. Both staves include performance instructions like var and Spiel-Genese.

I2.

(...R[b].)

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

Das zweite Intervall zerreißt völlig. Die Teile verschieben sich gegeneinander. Der schwere Taktenschlag suggeriert dem Diskant sogar schon die Folge ($\beta + \alpha$)! Rotation scheint schon im Gange. Permutation scheint fast verwirklicht.)¹

I3.

(...R[a].)

(Immer sollen wir auch hineinhören: „In des Lebens – in des Lebens – [Frühlingstagen]!“)

¹ cf. [55], 40; [95], 2, [a1].

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

I4.

(... R [b].)

[b₂₀] [p] cresc.
 [b₂₁], [b₂₂] sf sf sf sf

☆

(Konkretion. Oktavierung.)¹

[b₂₃], [b₂₄], [b₂₅] pdolce
 [b₂₃] [b₂₄] [b₂₅] cresc.
 [b₂₅]
 pp

¹ Wenn hier in [b₂₅] die Flöte statt des mittleren „es“ das obere bringt, sollen wir nicht ein Hinaufgehen der Melodie um eine Sext verstehen und tun das auch nicht. Dieses Springen in die obere (oder untere) Oktave aus technisch-klanglichen Gründen ist ein Verfahren älterer Orchester-Routine, an das wir gewöhnt sind. (Oktavierung.) Wir empfangen in diesem Falle die Oktave einfach als identisch mit ihrer Prim und empfinden den melodischen Zug nicht als geändert. (So lesen wir hier [b₂₅] wie selbstverständlich als ein ununterbrochenes Hinab.) Die Möglichkeit zwiefachen Sinnes, die sich hier immerhin bietet, benutzt unser Meister. (Er muß ja versuchen, scheinbar Eindeutiges vieldeutig zu zeigen, um in Überwindung selbsterzeugter Vieldeutigkeiten seine neue Deutung, seine neue Einheit zum Bewußtsein zu bringen.) Ihm wird – wir werden das sehen – auch die traditionelle Erlaubnis zur Oktavierung, indem er sie ernst nimmt, zu einem Mittel, seine neue Wahrheit, ja das Letzte zu sagen: Integration. – Hier ist der Zauber dieser Möglichkeit noch nicht gewußt (oder noch nicht gegeben. Vergleiche aber schon [67], 7). Oktavierung zeigt sich hier noch einmal in der Unschuld einer Konvention.

² Wegen [b₁₀] empfinden wir [b₂₅] nicht als apostrophiert; aber [b₂₃], [b₂₄] scheinen uns einen Ton zu verhehlen.

(Gegeben war die Melodie:

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

Fidelio, II.

Leonore. Ach! Du bist ge - ret-tet!

Hier entsprang die zweite Variable.¹ Erreicht ist überdies wieder: daß die alte Summe, wie sie nun hier im Zuge der Stufen stufenhaft schwiebt, selber auch nur mehr wie eben geronnen, wie bestimmt, alsbald zu zerrinnen, erscheint: eine bloße Konkretion.)

15.

(Oszillation.)²

¹ Beide Variablen wurden also ihrem Wortsinne nach der Oper entnommen. [a], „Er“, klagt im Gefängnis; [b], „Sie“, verkündet die Rettung. Programm-Musik? -- Wenn wir wollen. Wir dürfen das absolute Tongebilde auch leise dichterisch färben. Eine Ouvertüre eben. (Wenn wir wollen.)

² Der Terminus „Oszillation“ meint: der Gedanke zuckt zwischen den Bereichen [a] und [b] hin und her, ohne einen Integrationspunkt (d. h. eine Stelle, wo ein [a] ein [b], ein [b] ein [a] wäre) zu finden oder zu behaupten.

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

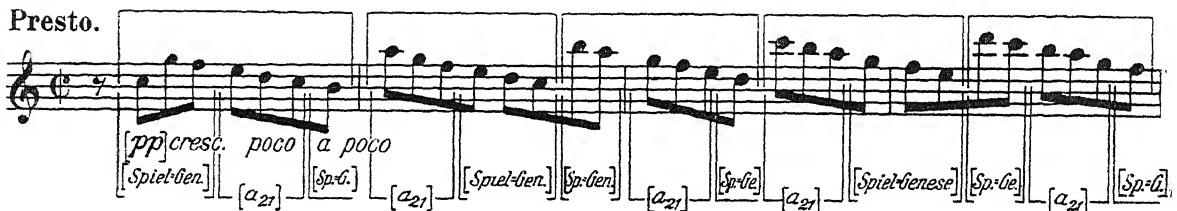
[*a*₂₀], ein deutliches [*a*], zeigt sich in Reduktion: [*a*], der Teil, vertritt es, ein Repräsentant. (Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, ein Stück desselben in der Funktion des Ganzen. Sie vergeistigt das Ganze zum Rest, den Rest zum Ganzen.)¹

[*a*] nun, der Repräsentant, gleichsam gefüllt mit dem Sinne [*a*], also ein [*a*], zeigt sich plötzlich als Teil von [*b*], also ein [*b*]. (Es sagt: ich bedeute auch [*b*], vertrete auch [*b*], sage auch „[*b*]“, bin ein [*b*.]) Wunderbar zweideutig lockt dieses Gesicht, versprechend nach beiden Seiten; alles versprechend: Integration. (Integration ist alles!) Es ist schwül hier: Integration ist merklich nahe.

16.

(...R[*a*]. Asymmetrie.)

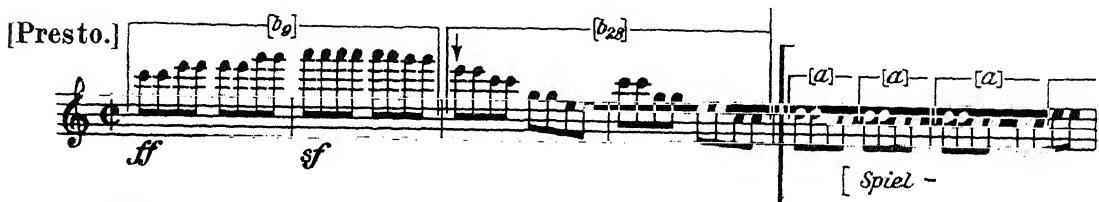
Presto.



Aus dem Traume springend. Einen Platz im Metrum suchend. (Immer sollen wir denken:
„In des Lebens – in des Lebens . . . !“)

17.

(Summe.)



¹ cf. **[55]**, 39.

op. 72.
Ouvertüre
Nr. 3 zur Oper
„Leonore“

—[a]— [a]— [a]— [a]— [a]—
sf sf sf
—[a]— [a₂₂] [a₂₃] [a₂₂] [a₂₂] [a₂₂] [a₂₃] —[a₂₄]
sf sf sf sf sf
-Genese -
—[a₂₄]

In die Ebene zurückgekehrt. Hand in Hand. „Er“ und „Sie“. (Wenn wir wollen.)

op. 58, I
(Klavier-Konzert in G-dur)
1805–1806

„La nature de la substance est d'être féconde
et de faire naître des suites ou variétés.”
Leibnitz (Gerhard, VII, 444).

Isolation einer Variablen.

op. 58, I.
Klavier-
Konzert
in G-dur

I.

(Anfang ex abrupto. Spannung durch Wechsel.)

L.

p dolce

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

[Spiel-Genese]

(9)

(10)

(11)

(12)

[a₂]

[a₃]

Eine (4), in der wir schon rasten sollen. Dann spricht es erst. Es antwortet. Willig sucht der Geist in dem Vorleben dieser Töne nach der Frage ...

[a] will ein zweitesmal reden, [b] schiebt es fort. Es hängt sich schief ein: schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren. Es interessiert. Es steht isoliert. Es isoliert [a] (weil es sich isoliert. Isolation durch Asymmetrie).¹

[a] nimmt die Bühne zurück, sich enthusiastisch überbietend:

[a₂]

!

2.

(Erneuertes ex abrupto. Treibende Summe [a].)

L.

pp

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

[Spiel-Genese]

(9)

(10)

(11)

(12)

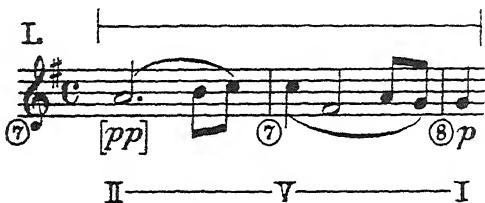
[a₂]

[a₃]

¹ Abermals hängt eine Hauptfigur asymmetrisch an schwacher Stelle, ortlos gleichsam, wie etwa jene Engelkörper des Barock, die aus dem Halt der rahmenden Fläche in die Haltlosigkeit zu drängen, zu fallen scheinen. Meint er – Barock? – Nur hypothetisch. Er braucht die barocke Art der Behauptung in ihrer Gestalt unendlicher Breite, um jene falsche Unendlichkeit durch seine alte, durch die genetische, endgültig zu überfliegen, zu desavouieren, – zu beenden. (cf. [55], 4; [57], 3; [72], 2.)

op. 58, I.
Klavier-Konzert
in G-dur

Noch einmal dieses Komma vor dem ersten Worte. (Überdies: aus (5) ward (3). Schon scheint auch die Hälfte des Nachsatzes verschollen.)
 [b] ist nicht mehr da. Unbehelligt treibt [a] rein in die Höhe und Tiefe, pflanzenhaft. (Aber zart hält dieser Punkt:



noch die Stufen aneinander.)

3.

(...R[a].)

L.

[a₉] [p]

L.

[a₁₀] [p]

L.

[a₁₁] [p]

★

I.

[a₁₂]..[a₁₆] f s s f s f ff=p

Diminutionen und Amplifikationen, wie in Fugenzeiten? – Aber das soll nun alles als lebendiges Atmen empfangen werden: Stadien auf dem Lebenswege...

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Hauses.¹

[a] füllt völlig das Metrum aus und bleibt im Besitze. [b], der zweite Gedanke, durch Trugschluß in die (5) des ersten geworfen, steht entfernt, hinter den Kammern (5)-(8). (Perspektive.)

☆

[b] scheint in Bewegung zum Horizont hin. Es steht schon hinter der (8). [a] steht ver-einsamt (weil [b] sich entfernt). (Isolation einer Variablen.)

¹ S. Note über das Metrum, Ziffer 9. (Anhang.)

(...R[a], unvollständig. Kampfloser Zustand.)

I.

[a₁₉] [pp] poco cresc.

☆

I.

[a], [a], [a], [a], [a], [a]

[pp cresc.]

[Spiel-Genese]

Eine Spiel-Genese, die sich nicht entscheiden kann. Ertraglos verzichtend. (Diese trügerischen Quinten, legato angeboten! Sie gibt es nicht! Sie find fremd, find außen: das vereinfamt noch mehr ...)

☆

I.

[a₂₀] ... [a₂₁] [a₂₂] [a₂₃]

Amplifikation! Diminution der Amplifikation! Atemzüge!

☆

I.

[a₂₄] ff ff

[Spiel-Genese]

[a₂₅] I. 

☆

A musical score fragment consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first measure shows a piano dynamic (*p*). The second measure begins with a bracket labeled *[Spiel-Genese]*. Above the second measure, there is a bracketed label *[a26], [a27]* above the treble staff and *[p]* below it. The third measure ends with a bracketed label *[a26]* above the treble staff. The fourth measure ends with a bracketed label *[a27]* above the bass staff. The fifth measure ends with a bracketed label *[a27]* above the bass staff. The sixth measure ends with a bracketed label *[a27]* above the bass staff.

Amplifikation! Diminution! Amplifikation der Diminution! Tief einatmend. Dann leichter.

☆

(Lied-Fragment.)

Die Kraft der Symmetrie!

★

(Schillernde Stufen.)

op. 58, I.

Klavier-
Konzert
in G-dur

(Wenn man einfach herausfagen dürfte:



, und alles wäre schon gesagt, und wir dürften es bewenden lassen und am Ende sein! Wir versuchen. Doch dieser Zug in die Höhe?... Wir verstummen. Ein neuer Sinn heißt, daß das Wort nicht starr sei, daß es fließe.)

☆

[a₃₆], [a₃₇] [f]

[Spiel-Genese]

[a₃₇] [f]

[Spiel-Genese]

Sich entwindend dem Zugriff des Dingfeisten. (Wir wollen nicht fertig werden!
Das Fertige ist das Ding! Es geht nicht um das Fertigwerden! Es geht
um das Werden des Fertigen! „Man muß tun.“¹)

☆

I.

[a₃₈] [f]

tr.

☆

(Lied-Fragment. Fremdkörper.)

I.

[a₃₉] [a₃₀] [a₃₀] [a₃₉] [a₄₀] [a₂₃] [a₄₁] [a₂₉] [a₄₁] [a]

① [f] ② dim. ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ p

Wir lernen wieder: die Schwerkraft des Fremdkörpers.²

¹ cf. [55], 29. ² cf. [55], 24.

☆

(Lied-Fragment.)

I.

[a42]

[pp] espr.

[a39] var [a39] [a39] [a39] [a42]

☆

(Lied-Fragment. Ort: „2. Thema.“)

I.

[a43] .. [a45]

p [a20] [a43] [a43] [a44] [a45] [a45]

sf sf sf

dim. [Spiel-Gen.]

Wir lernen: die Schwerkraft des Fremdkörpers.

☆

(Treibende Summe.)

I.

[a46] .. [a48]

pp [a46] [a47] [a47] [a48]

[Spiel-Genese]

I.

[a49]

f [a50] [a50]

I.

[a50]

f f

I.

[a51] ... [a54]

[a55]

f

[a56] var

☆

(Treibende Summe.)

I.

[a55] ... [a59]

sfp

sfp

f

ff

f

☆

I.

[a60]

pp dolce

[Spiel-Genese]

ff

I.

[a61], [a62]

p

[a61] tr

[a61] tr

[a61] tr

[a62] tr

[a62] tr

... Die Ähnlichkeit der Stufen soll so schwach sein, daß wir nicht ver sucht werden, Summen zu bilden auf unendlicher Ebene, hinein in die unbegrenzbare, in die falsche Unendlichkeit.¹
Diese Stufen sind noch einander zu ähnlich. Wir verlassen kaum den Boden...

¹ cf. [55], 30.

o p. 67, II

(Fünfte Symphonie, Andante)

1805-1808

„Gott-Natur . . .
Wie sie das Feste lässt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.“
(Goethe, Schillers Reliquien.)

Treibende Summe; bald zur reinen Summe verfestigt (durch Variation), bald zur reinen Reihe verflüssigt (durch fortgesetzte Genese). Schwebender Zustand.

op. 67, II.
Fünfte
Symphonie,
Andante

I.

(Treibende Summe.)

Andante con moto.

II.

p dolce

Summe – „als-ob“, Reihe – „als-ob“! Zwar: die Korrespondenzen sind kräftig. Eine Diminution¹ wird sogar geliefert, ein Lied steht gerundet. Aber zugleich: in Verwandlung begriffen wandert ein [a] im Takte umher, durch das Metrum hindurch:

¹ Das Lied baut gern den Beginn seines zweiten Teiles mit halb so großen Summanden (Diminutionsstelle), z. B.:

Der Ort ist, weil deutlich inmitten gelegen, leicht brauchbar als Anfang ex abrupto (cf. [135], 1).

op. 67, II.
Fünfte
Symphonie,
Andante

2.

(R[a]...)

II.

[a₁] (1) (2)
p dolce

II.

[a₂] (3) (4)
[p] [a₂] [Spiel-gen.]

☆

II.

[a₃] (4)! (5)! !

Schief eingehängt: schwer in den leichten Takt, leicht in den schweren. (Isolation durch Asymmetrie.)¹

☆

II.

[a₄] (5) (6) !

☆

II.

[a₅] [Spiel-gen.] [Teil-Genese] [a₅]
[p] f p p f=p

¹ cf. [55], 4.

Ansetzend, sich überbietend, den Abschluß verzögernd, endlich durch ein fremdes:

op. 67, II.
Fünfte
Symphonie,
Andante



in die Summe gedrückt.

3.

(Stufe als Summe.)

Wenn wir die einzelne Stufe gespalten und also als Summe denken und die so entstandenen Summanden genetisch beleben, entsteht die Stufe als Summe zweier Variablen. (Teilgenetische Stufe.) Sie wiegt schwerer, als die reine Stufe, weil sie zwar als Stufe vergehen will, als Summe aber zugleich gegen das Treiben ihrer Summanden in Ruhe verharrt.

$[\alpha_6]$ gleitet als Stufe; es ruht als Summe. $[\alpha]$ gleitet als Stufe. Es wird gestaut. (Teilgenese eines Teils.)

(... R[α].)

Ist das Motiv dem Bau entrissen, muß es ins Werden springen, es kann nicht allein sein und ruhen. Wird es vom Werden verschont, fällt es zurück in das Sein.

II.

[Teilgenese von $[\alpha_3]$]

$[\alpha_2]$ var $[\alpha_3]$ var $[\alpha'_2]$ $[\alpha'_2]$
 sf sf sf pp
 $[\alpha_7]$ $[\alpha'_7]$ $[\alpha_7]$

$[\alpha]$ treibt noch, $[\beta]$ scheint verschwunden, $[\alpha_6]$ wird nicht fertig; $[\alpha]$, die Variable, steht in Erwartung, gehemmt, gefesselt; alles schwankt; der Raum ist leer.

(Melodisch leerer Raum.¹⁾)

II.

¹ cf. [72], 6.

6.

(Verfestigung durch Variation.)

op. 67, II.
Fünfte
Symphonie.
Andante

Variation spielt und will entlarvt sein. Das Thema umkreisend, verhüllend, enthüllend, achtet sie gerade sein Stillefein, zeigt auf sein Stillefein, lässt in Ruhe, gibt Ruhe, meint Ruhe; ist – mit all ihren Gesten und Flittern – Ruhe vor dem genetischen Blick.¹

Deutlich glauben wir hier die Hand des Formers beschwichtigend sich senken zu sehen. Variation umspielt die Summe als Summe, das Treiben erlischt, die Summe steht fest: ein fertiges Thema, eine reine Summe in Ruhe.

7.

(. . . R[a], unvollständig.)

(Oktavierung in tieferem Sinne.)²

Unfere melodischen Schritte sind zugleich harmonisch gebunden. In dem sie steigen und fallen, können sie dennoch zugleich harmonisch in Ruhe verharren. Wir eröffnen also dem Intervall, indem wir es wechselnd hinauflangend und zur Oktave hinunterfallend (oder: hinunterfallend und zur Oktave hinauflangend) anbieten, Ausicht in einen Raum, in dem es melodische Richtung nicht gibt, und verheißen also seinem Gerichtetsein dort die Erlösung durch Integration. (Es empfängt eine hoffnungsvolle Unbestimmtheit. Es hebt sich. Es schillert.)

¹ cf. [5], 7. ² cf. [72], 14. (Konkretion.)

*op. 67, II.
Fünfte
Symphonie,
Andante.*

II.

[α₁] dolce [α₂]

[β₁] [β₂]

II.

p dolce [α₃]

[α₄] [β₃]

[β₄]



(Oktavierung in tieferem Sinne.)

II.

[α₁], [α₂] [α₄] dolce [β₁]

[α₃] [β₃]

[α₅] [β₄]

Das quillt schon wieder diagonal vom Sein ins Werden, Summe „als-ob”.



(Oktavierung in tieferem Sinne.)

II.

[α₉], [α₁₀] [α₆] [β₅]

dolce

[α₇] [β₆]

[α₁₀]

Dieses Oszillieren verspricht noch mehr, will noch mehr: Integration!



(Oszillation.)¹

II.

Wir sind an der Pforte. $[\alpha]$ und $[\beta]$ sind nur noch durch Richtung verschieden. Und: wurde nicht eben verheißen, Richtung könne zum Zufall werden, irgendwo draußen, im Raum Harmonie? – Wir spielen, wir ahnen schon . . . Wir gehn noch vorbei.



(Teilgenese.)

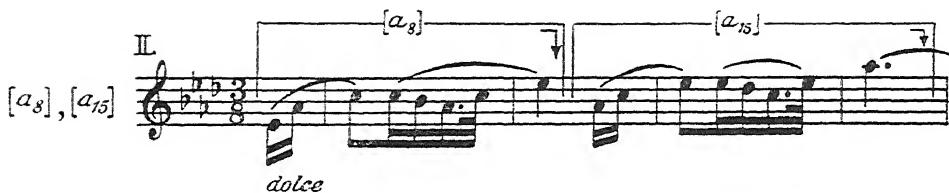
II.



¹ cf. [72], I5.

op. 67, II.
Fünfte
Symphonie,
Andante

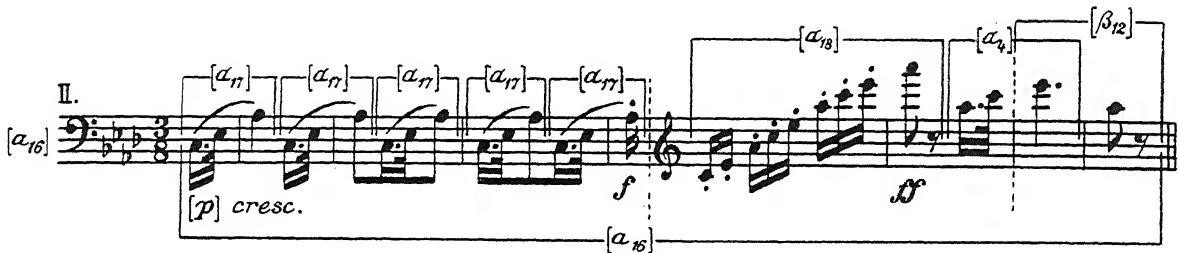
(Treibende Summe.)



[α] stößt sich nicht mehr an den Kanten des Metrums. Wie hier beheimatet läuft es nun durchs metrische Haus. (Und lächelt hinüber in den Raum Harmonie.)

☆

(Stufe als reine Summe.)



Geronnen.

o p. 68

(P a f t o r a l e)

1807 – 1808

„Aufgeregt nun durch ebendiese Betrachtungen,
fuhr ich fort mich zu prüfen und fand, daß mein
ganzes Verfahren auf dem Ableiten beruhe;
ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt
finde, von dem Vieles sich ableiten lässt, oder
vielmehr, der Vieles freiwillig aus sich hervor-
bringt und mir entgegenträgt.“

(Goethe, Bedeutende Fördernis durch ein einziges
geistreiches Wort.)

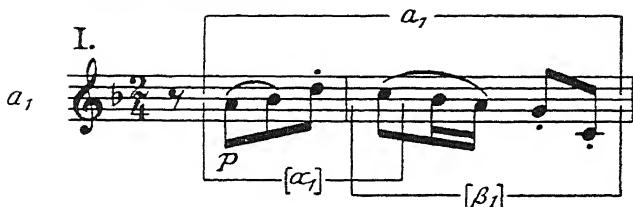
Motiv in Teilgenese.

op. 68.
Pastorale

I.

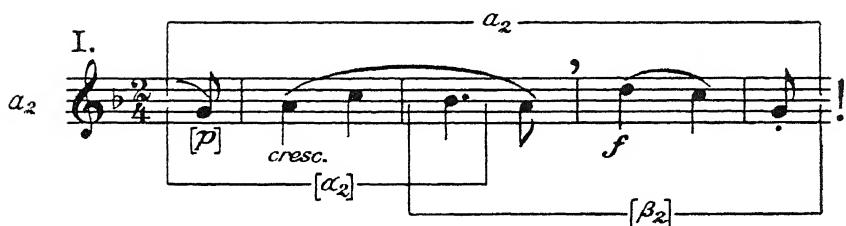
(Ra...)

Allegro ma non troppo.

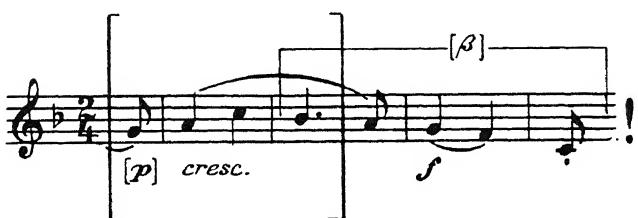


☆

(Amplifikation.)



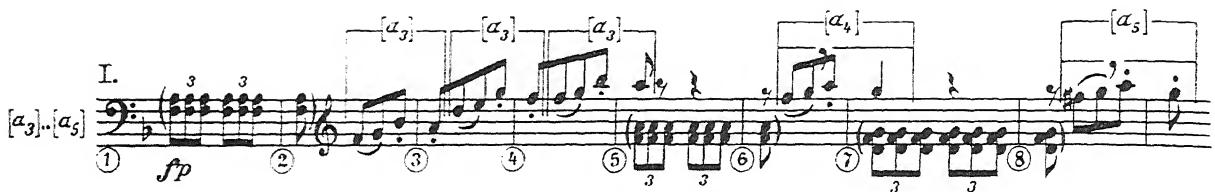
a atm et tief ein; dehnt sich; steht breit. [*β*], der Teil, unterbricht sich, vollendet jaudzend in höherer Lage. (Zu matt, zu behaglich wäre doch etwa:



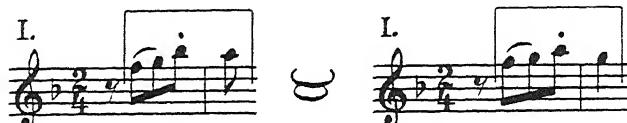
gewesen!) Ein Gleichnis also!: „Ankunft auf dem Lande.“ „Luft! Atem! Die Brust dehnt sich! Enthusiastisch will das Lied in die Höhe!“

2.

(Spaltung von [α].)



Sich spaltend. (Denn, wenn



gelten soll [der Zusammenhang will's], wird die Naht:



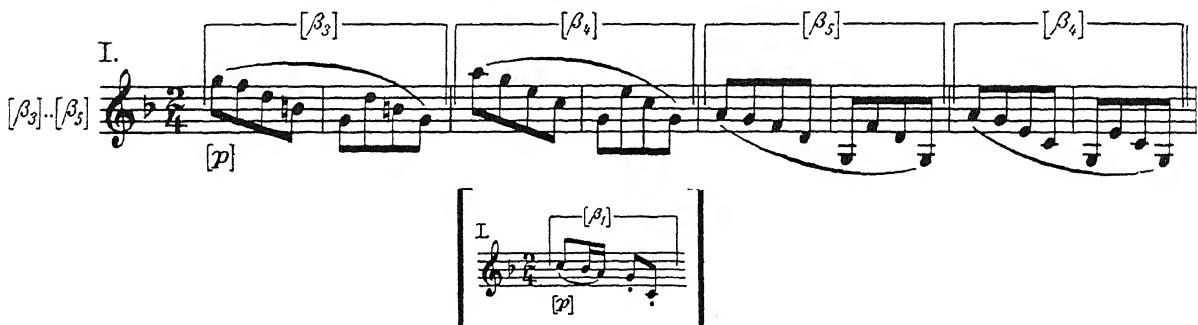
gezeigt, ein Riß gewiesen.)¹

3.

(... R[β].)



(Ort „zweites Thema“.)



Ein bloßer Teil, der hier seine Form sucht. α, das Ganze, steht still und wartet (daß der Teil, daß [β] gerinne).



¹ cf. [72], [b₁₈], [b₁₉].

(Teilgenese. Fremdkörper.)

op. 68.
Pastorale

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ein schlechthin Anderes, das sich behauptet, nimmt sie fort. Wo geendet wird, ist sie nicht.¹

Teilgenese eines Teiles des Teils! – Der Auftrieb der Stufen wird durch den fremden Körper flüchtig gehemmt: ein Liedchen ist da, eine Raft.



(Teilgenese.)

Teilgenese eines Teiles des Teils! – [β] steht wartend: sein Teil will sich finden. [α] steht wartend: [β] soll sich finden. α steht wartend, bis alles sich findet. Viel Ruhe ist da. (Weil das Ganze wartet)



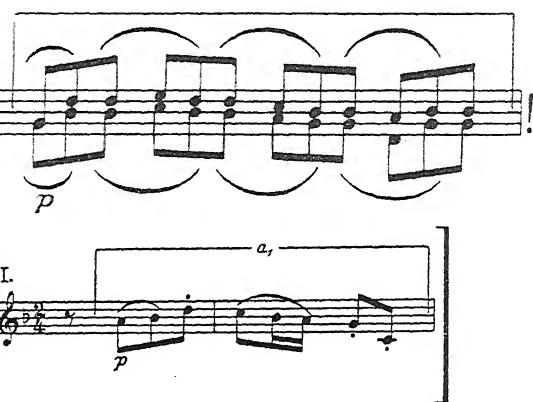
(Teilgenese.)

¹ cf. [55], 24.

4.
(... Ra.)

Andante.

II.

α_3 

α , – gewolltes Gleichnis einer Natur, die im kleinen und kleinsten unablässig quillend bewegt, als Ganzes in tiefer Ruhe gedacht ist –, α liegt ausgestreckt, geruhig atmend; immer daselbe.

5.
(... R[α]. Spaltungen.)

[Andante.]

II.

α_6 

[Andant]

II.

α_7 

[Andante.]

II.

α_8 

[Allegro.]

I.



6.

op. 68.
Pastorale.

(Spannung durch Wechsel.¹ Entspannung durch Fremdkörper.²)

★

... Worüber reden sie? – Über das Ganze, das sie umfaßt und hält: *a!* Die Natur! (*a₄*!
Da schwebt sie fern-nah, um sie her, über sie hin!)

7.

(... R[β].)

★

¹ cf. [55], 14. ² cf. [55], 24.

(Teilgenese.)

[Andante.]

II.

$\left[\beta'_{16}, \beta'_{17} \right]$

$\left[\beta'_{16} \right]$

$\left[\beta'_{17} \right]$

$\left[p \right]$

[Allegro.]

II.

$\left[\alpha_2 \right]$

$\left[\beta_3 \right]$

☆

(Teilgenese.)

II.

$\left[\beta'_{18} \right]$

$\left[\beta'_{18} \right]$

$\left[f \right] \text{dimin.}$

☆

II.

$\left[\beta_7 \right]$

$\left[pp \right]$

☆

II.

$\left[\beta_8 \right]$

$\left[\beta_8 \right]$

$\left[\beta_8 \right] \text{var}$

[Allegro.]

I.

$\left[\beta_1 \right] \text{var}$

Allegro.

III. [β₉], [β₁₀] pp

[Allegro.]

I. [β₇] var p cresc.

[β₇] [p]

☆

(Teilgenefe.)

[Allegro.]

III. [β'₉] ff [Spiel-Gen.]

[Allegro.]

I. [β₃] p

☆

(Lied [β'] + [β']).

Allegro.

III. [β'₂₀]..[β'₂₂] ff [β₄] sf [β'₂₀] sf [β'₄] var sf [β'₂₁] sf [β'₂₂] sf

Two staves of musical notation for section I. The top staff is labeled "Allegro." and the bottom staff is labeled "Allegretto." Both staves feature a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The notation consists of vertical stems with small horizontal dashes. Brackets above the notes indicate groups: [β₁] for the first measure, [β₂] for the second, and [β₃] for the third. The bottom staff also includes a bracket [β₄] under the fourth measure. The first measure has a dynamic marking [f].

☆

*

A single staff of musical notation for section IV. The staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation consists of vertical stems with small horizontal dashes. Brackets above the notes indicate groups: [β'₂₃] for the first measure, [β'₂₃] var for the second, [β'₂₃] var for the third, and [β'₂₃] var for the fourth. The first measure has a dynamic marking [β'₂₃] and a tempo marking "dolce".

[α] ist fort. [a] ist nicht fischbar. [β] wartet, daß sein Teil [β'] sich entscheide. Der treibt unbeküllt, vegetativ. Die Kurve ist flach, die Ähnlichkeit groß. Wir sind nahe der Erde Kein Drama. Idyll. [α] ruht.

o p. 95

(**S t r e i c h q u a r t e t t i n F-m o l l**)

1810

„Quand il est dit qu'un être simple agira toujours uniformement, il y a quelque distinction à faire: si agir uniformement est suivre perpétuellement une même loi d'ordre et de continuation, comme dans un certain rang ou suite de nombres, j'avoue que de soi tout être simple . . . agit uniformement, mais si uniformement veut dire semblablement, je ne l'accorde point.”
(Leibniz, Erdmann, 153.)

Reihe reduzierter Stufen, gegliedert durch Refrain.

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

I.

(Der Refrain.)

[Allegro con brio.]



Amplifikation.



[Allegretto.]





2.

(R[a] ...)

Allegro con brio.

I.

★

(Rotation.)

Wir dürfen die Folge unserer Sätze, unserer Worte nicht als Reihenfolge meinen. (Auge, Mund, Nase, Stirn, Wangen, Kinn -: wenn das lebendige Gesicht ausgesagt werden soll, darf ihrer keines als erstes, als zweites, als drittes, als letztes gelten wollen. Sie hegen nur Sinn miteinander, durcheinander, auseinander, ineinander. Nicht: nacheinander. Nicht: nebeneinander.)

Der Anfang der Rede sei also nichts, als eben ein Anfang, ein bloßes Beginnen. Das Ende der Rede sei also nichts, als eben ein Ende, ein bloßes Beenden. Die Reihenfolge der Rede sei also nichts, als eben

¹ Dieser Kehrreim nimmt also teil an der Unruhe des genetischen Geschehens, das er gliedert und rahmt. Die Veränderung ist lebhaft genug, bleibt aber Variation: Verkleidung eines konstanten Motivs. (Es hätte keine Refrain-Kraft, wenn es anders wäre; ein Rahmen muß still stehen.)

ein Folgen (weil wir eben nicht anders können, als durch die laufende Zeit hin reden).

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

Gefordert ist: die Ordnung des Nacheinander genetischer Aussprache sei dem Sinn nach beliebig verkehrbar gedacht.

Gefordert ist also: die Ordnung des Nacheinander der Stufen sei beliebig verkehrbar!

Die einzelne Stufe sogar –, dem genetischen Blick ist auch die einzelne Stufe zu fehrt noch: bestimmte Reihenfolge. Zwar vergeht die Stufe in die Nachfolgerin, ein bloßer Punkt der Bewegung infofern, ein Unerstrecktes. Sofern sie aber doch durch die Zeit hin redet – und sei's einen Nu –, bleibt sie noch immer ein Nacheinander, ein Erstrecktes, ein kleines Breites; sie bleibt eine Folge von Worten, von Silben, von Partikeln, die doch gerade nur als diese, eben diese Folge einzig Sinn zu sagen beansprucht: eine Reihenfolge!

Dem genetischen Willen ist auch die Stufe zu breit. (Ihm ist alles zu breit, er will in die Höhe und Tiefe.) Er verwirft auch die Stufe, sofern sie noch Lauf durch die Zeit, durch den Raum, sofern sie noch ein Nacheinander und Nebeneinander, sofern sie einzig berechtigte Reihenfolge zu sein beansprucht. Der genetische Wille verlangt von der einzelnen Stufe also, was er von der Reihe der Stufen verlangt: die Ordnung des Nacheinander der Stufe sei beliebig verkehrbar!

Wir lassen also die Hälften, die Teile, die Partikeln der Stufe die Plätze tauschen, auf daß die Stufe die Reihenfolge, die sie selber ist, als bloßen Zufall abstreife. (Permutation.)¹

Das Motiv überschlägt sich. (Rotation.)²

☆

¹ Permutation: die Partikeln des Motivs sind so ver stellt, daß aus $(a + b)$ ein $(b + a)$ wurde.

Rotation: die Partikeln des Motivs drehen sich so umeinander, daß aus $(a + b)$ ein $(b + a)$ wird.

Permutation: das Resultat. Rotation: der Vorgang.

² (cf. [55], [b₅]; [55], 40.)

Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück desselben. Indem sie nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend-wirkend denken sollen, macht sie denken, denkend vollenden, durch Denken verwirklichen. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. Sie schafft Repräsentanten und entkörpert das Ganze und entkörpert dadurch den Rest. (Der Repräsentant ist körperloser, weil er zwar in Wirklichkeit da ist, aber nur repräsentierend. Das Repräsentierte wird körperloser, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.) Reduktion macht die Stufe stufenhafter, weil sie entstofflicht. Sie erleichtert die genetische Aufnahme. Suggeriert sie.¹

The image contains two musical score fragments. The top fragment shows a single line of music for a cello (L.) in F minor. It features a melodic line with various notes and rests, some with slurs and grace notes. Above the staff, there are square brackets containing labels: '[α₂]' on the left, 'z' above a note, '[β₂]' below a note, and '[α₂]' at the end. Below the staff, there are labels: 'p' (piano dynamic) and '[α₂]'. The bottom fragment shows a similar line for the cello, enclosed in large square brackets. Inside these brackets, labels include 'z' above a note, '[γ]' below a note, 'v' (vibrato dynamic), and '[α₁]'. The bracket ends with '[α₂]'.

[a] kommt nicht vollständig, ein Teil soll genügen; [γ] fehlt: Reduktion ist geübt. (Einer Permutation! Er zeigt pädagogisch mit dem Finger.)



¹ cf. [55], 39; [72], 15.

(Reduktion.)

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'I.' and has a bass clef, a key signature of four flats, and a common time. It features a series of eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings like [p] and [b]. Annotations include α_3 , β_3 , α_3 , β_3 , Sp.-Oen. , and c_4 . The bottom staff also has a bass clef, a key signature of four flats, and common time. It shows a similar pattern of eighth-note groups with annotations α_2 , β_2 , and α_2 . A bracket labeled '[Refrain]' covers both staves.

Steil hinauf! Weit fort schon von α_1 . Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Wir verlieren fast den Pfad. β_3 überbietet β_1 enthusiastisch, α_3 überbietet die Überbietung! (Es hätte etwa sagen müssen:



das war zu matt.) Es überbietet – und bescheidet sich. Senkt sich spielend. Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Der Refrain hilft.¹

☆

(Spaltung und Reduktion.)

Zwar: ohne die Spur der Ähnlichkeiten verlieren wir die Fährte. Aber: Ähnlichkeit ist eine Gegenmacht der Geneße. Sie verführt zum Vergleich. Sie verlockt in die Breite. Je schmäler die Spur, desto steiler die Kurve, desto freier Geneße!

¹ Der Refrain hilft pädagogisch. Indem er die kühn entähnlichten, schnell sich entfernenden Stufen wie Strophen eines Liedes behandelt und absetzt, macht er sie kenntlich. Er trennt zwar, aber: auf daß richtig verbunden würde.

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

L.

[α_4] f (6)? (7)? ,

p

[α_5] [Refrain] ?

Die Ähnlichkeit blinkt kaum. Die Stufe zerriß. Irgendwo hinten fliegen die Fetzen.
(Hinter den Kammern (6), (7).) (Dieser Refrain hilft sehr beflissen. Es ist nötig.)



(Teilgenese.)

L.

[α_4] ⑤ [f] f ⑥ f ⑦ f !

[α_5] [?]

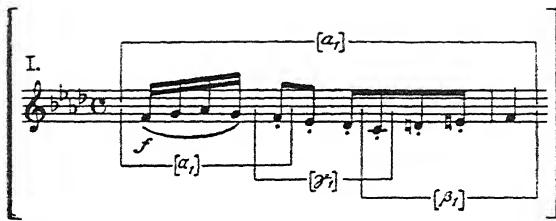
Fantastisch aufgeblasen. Versebständigt. (Das wird Folgen haben.)



(Reduktion.)

L.

[α_5] [f] [α_1] [α_1] [α_1] [β_4] !



Immer sich nur andeutend. Also: repräsentierend. Also: leicht, ätherisiert, bloßes Phänomen. (Im selben Raume diese Spiegelung:

(Das wird Folgen haben.)

3.

(Ruhende Stufe.)

Allegretto.

II.

[α₄]

mezza voce
[Spiel-Gen.]

[α₄] [β₄] [β₅]

I.

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

I.

(In treibender Summe.)

II.

mezza voce

[α_6] [α_7]
[β_6] [α_6]

I. [α_2]
[β_2] [α_2]

(Die Summe $[\alpha_6] + [\alpha_7]$ zergeht. $[\alpha_7]$ wird an einen fremden Körper gebunden:

II.

[α_7]
[α_6]

$[\alpha_6]$ bleibt isoliert im Blickpunkte stehen und interessiert für sich. (Isolation.)

2.

(Als ostinato.)

II.

[α_6]
[α_6]

II.

[α_6] par,
p

II.

[a_6] $\vartheta \alpha \chi_3$

p

tr.

(enthusiastisch oktaviert, statt:

A musical score page showing a single melodic line. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth-note patterns, some with grace notes and a trill. There are dynamic markings such as 'f' (fortissimo) and 'p' (pianissimo). A fermata is placed over the eighth note of the first measure. The score is for orchestra, with parts for strings, woodwinds, brass, and percussion.

☆

I.

[a_6] var4

[Refrain]

c_6

p

In letzter Reduktion. Der Refrain hilft.

3.

(Als Fugenthema.)

II.

[a_6] var5

[p]

[d_2^e] var

[d_2^e] var

[p_5] var

op. 95.
Streichquartett
in F-moll

4.

(Kanonisch.)

II.

[p]

[β_2] var

[Kern]

[β_5] var

[α_6] var

(Das wird Folgen haben.)

5.

(Variert und kanonisch.)

II.

pp

[α_6] var

[α_6] var

[α_6] var

4.

(Lied $\gamma + \beta$.)

I.

[Allegro assai vivace.]

III.

[β_3]

[β_3]

[β_3] var

[β_3] var

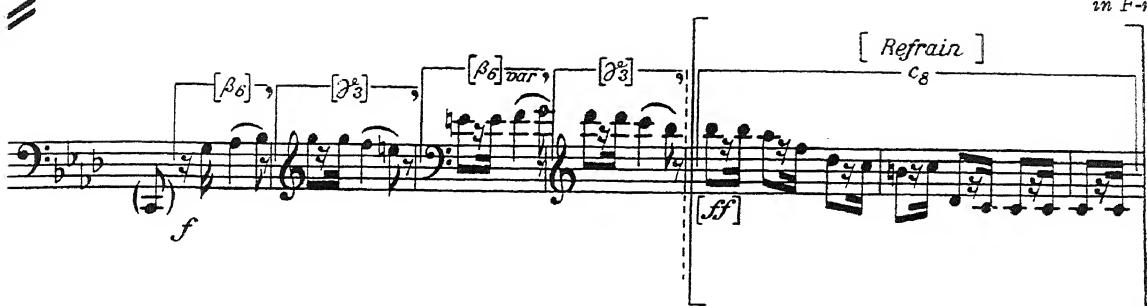
[β_3]

f

[Spiel-Genese]

p

cresc.



(Pädagogisch ist für das Erkennen gesorgt durch Kontinuität:

Der Refrain hilft ineinander.)

2.

(Reduktion auf einen Kanon-Kern.)

Dem Idealisten, der fein Motiv entwicklichen will, indem er es reduziert, liefert der Kanon eine kräftige Methode. Der Kanon hat schon in sich selber entwickelndes Wollen; denn er will ja die Melodie gleichsam von dem Zwange befreien, durch die Zeit hinzulaufen, und zeigt zu dem Ende ihre Teile möglichst zugleich im selben Raume. (Er weiß das nicht, aber leistet es, und dient so schon dumpf der höheren Wahrheit.) Das potenteste Stück des kanonischen Vorgangs ist der Ort, wo Anfang und Ende der melodischen Aussage zugleich sind. Indem wir den Kanon auf diesen Kern reduzieren und diesen Kern durch symphonischen Zwang zum Vertreter des ganzen Gedankens bestimmen, gewinnen wir einen Repräsentanten von besonderer Suggestion. (Er ist nicht nur Teil, sondern Teil eines schon entzeitlichten Ganzen. Er ist nicht nur Teil, sondern dennoch das Ganze, infofern es sich nicht mehr durch Zeit hin erstreckt.)

III.

$\boxed{[a_7]!!}$

f

f

$\boxed{[\beta_6]}$

$\boxed{[\beta_3]}$

!!

II.

[Allegretto]

$\boxed{[\alpha_2] \text{ var}}$

p

p

$\boxed{[\beta_5] \text{ var}}$

Die letzte Möglichkeit wird noch nicht genutzt. (Das gelingt erst spät.)¹ $\boxed{[a_7]!!}$ wird nur als Summand verbraucht.

5.

(... R[α]. Teilgenese.)

III.

[Allegro assai.]

$\boxed{[\alpha_7]!!}$

$p \text{ espr.}$

①

②

③

④

$c_g?$

$\boxed{[\text{Refrain}]}$

¹ cf. I30, 3, $\boxed{[C_2]!!}$.

„Ist das Motiv dem Bau der Summe entfallen, muß es ins Werden springen; es kann nicht allein sein.“

Es soll! Nichts gesellt sich ihm, nichts wächst hier. Unerträglich vereinfamt hängt dieser hohle Kopf in der Luft, fanatisch seinen starren Choralherunter singend, wieder und wieder. Schwere Punkte werden, sobald er den Mund öffnet, von irgendwoher ihm vorausgeworfen, daß all das überdies Nachruf sei, Nachgesang, Nachsatz, Fragment.

(Diese Rückung:

III.

forgot, daß das Ganze überdies unbestimmt-wo im metrischen Haufe stehe.)



op. 95.
Streichquartett
in F-moll

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'I.', is in common time (indicated by '4') and has a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various note heads and rests. Brackets above the staff group notes together and are labeled with Greek letters: α_8 , α_s , α_g , and α_9 . Numbered circles (1, 2, 3, 4) mark specific points along the line. A large bracket on the right side is labeled '[Refrain]'. The bottom staff, labeled 'III.', is in common time (indicated by '4') and has a key signature of one sharp (F#). It also shows a melodic line with note heads and rests. Brackets above the staff group notes together and are labeled with Greek letters: α_8 , α_g , and α_9 . Numbered circles (1, 2, 3, 4) mark specific points. A bracket on the right side is labeled '[Refrain]'. The first staff has a tempo marking 'molto rit.' at the end of the line.

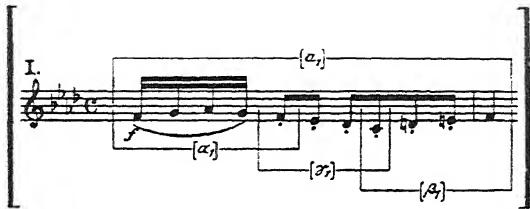
Ängstlich-enthusiastisch versucht sich α höher steigend, mit schludzendem Doppel-Vorhalt. (



Eingeklemmt zwischen Sein und Werden bleibt es Partikel, Teil eines Ganzen. (Irgendwo schiebt sich irgendwie das Ganze zusammen:

6.
(... R[α]?)

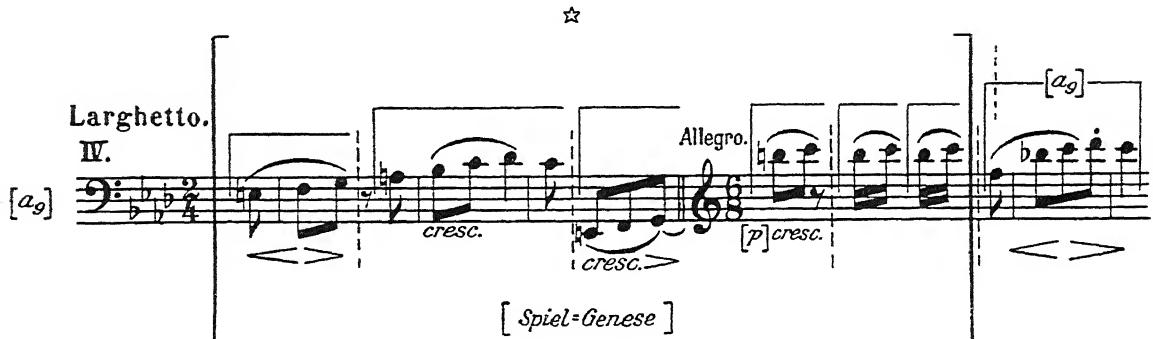
The continuation of the musical score starts with a section labeled '6.' and '(... R[α]?)'. It features a melodic line with note heads and rests. Brackets above the staff group notes together and are labeled with Greek letters: α_7 , α_3 , α_3 , and β_6 . Numbered circles (1, 2, 3, 4) mark specific points. The tempo marking 'Prù Allegro.' is written above the staff. The dynamic markings 'pp' and 'cresc' are also present.



Wie durch Nebel hindurh. Mehr gefuht, als gegeben.)

Larghetto.

IV.

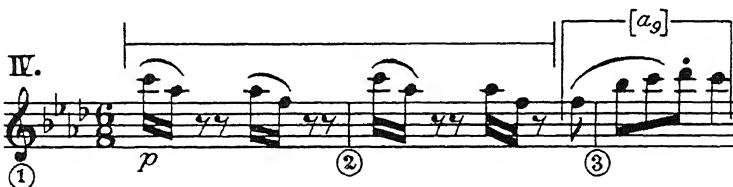
[*a₉*] 

[Spiel=Genese]



(Das letzte [*a*]. Jemand trägt es fort:

IV.



Man räumt ab.)

op. 101

(K l a v i e r f o n a t e i n A - d u r)

1815-1816

„Ich suchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß
ich die Idee, den Begriff suchte, wonach wir sie
uns ausbilden könnten.“

(Goethe, Brief an Eesenbeck, August 1816.)

Reihe von Variablensummen.¹

(Thema in Genese.)

op. 101.
Klaviersonate
in A-dur

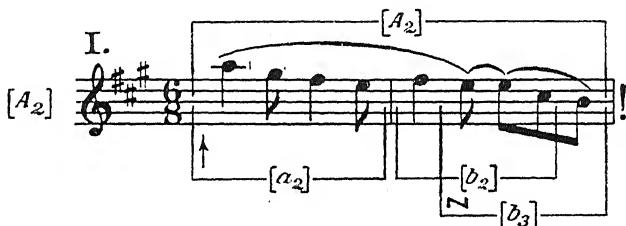
Allegretto.



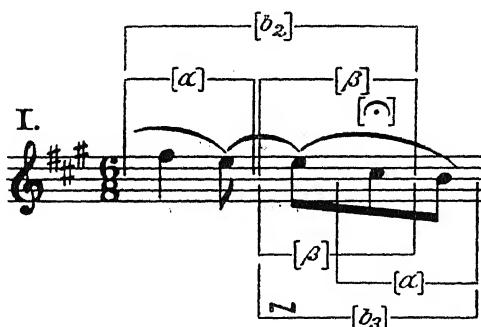
☆

(Rotation eines Summanden.)

Der genetische Wille verlangt von der Stufe: die Ordnung ihres Nacheinander müsse beliebig verkehrbar, verstellbar gedacht werden können.² Wir lassen also die Hälften der Stufe einander umkreisen, auf daß sie, die Stufe, sogar die Reihenfolge, die sie selbst ist, als bloßen Zufall abstreife.³



(Nämlich:



Gleichsam verstohlen, – wir gedachten zu rästen, [b₂] ladet ein, zögert behaglich –, gleichsam verstohlen spaltet sich [b]: die erste Hälfte kreist um die zweite, [b] liegt permutiert.

☆

¹ Definition [55], 18. ² cf. [95], [a₁]. ³ cf. [55], [b₅].



[a] schiebt das schwankende [b] hinaus; will die zweite Kammer belegen; bleibt unschlüssig stehen; verstummt.)

☆

☆

(Oktavierung.)¹

☆

¹ cf. [67], II, 7.

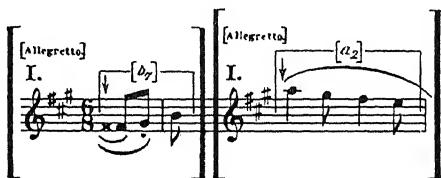
☆



(Rotation von [A].)

... Wie [a] sich wandle, wie [b] sich wandle; ob [a] beginne, ob [b] beginne: das will ein Ding, ein Thema bleiben, ein fest Gegebenes, und bliebe auch nichts als das Zeichen „Plus“ unangefochten im Strom der Genese, das Zeichen „Plus“, das immer wieder je zwei Stufen zur Summe gefellt ...¹

☆



(Spielgenetisch vorbereitet.)

☆

¹ „Ich suchte damals die Urpflanze, bewußtlos, daß ich die Idee ... suchte, wonach wir sie uns ausbilden könnten.“ (Goethe 1816.)

op. 101.
Klaviersonate
in A-dur

[Vivace] II.

A_9 [p] cresc.

a_{II} b_{II}

$[Spiel-Genese]$

!

[Allegretto] I.

a_1 b_2

☆

[Vivace] II.

A_{10} [p cresc.]

b_{12} a_{12}

[Allegretto] I.

b_1 a_2

☆

(Motiv in Perspektive.)

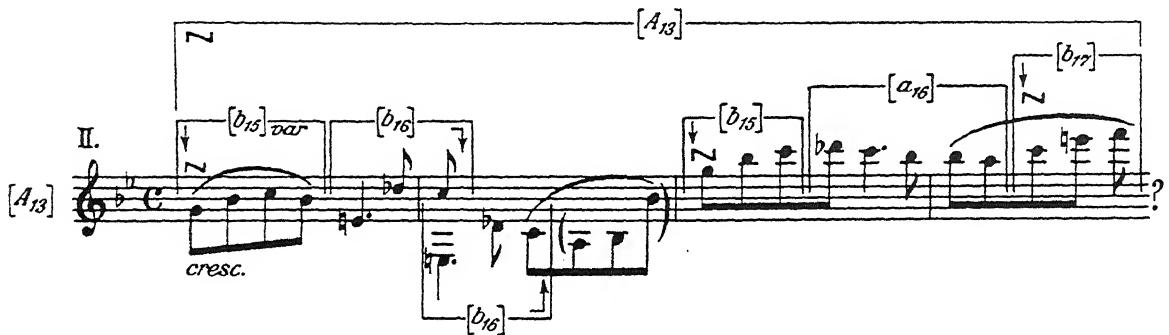
op. 101.
Klaviersonate
in A-dur

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Hauses.¹

The musical score consists of four staves of music for piano, labeled I. and II. The music is in common time, key signature of one flat, and includes measures in both C major and A minor. The score features various dynamics such as *p*, *p p*, *ff*, *dolce*, and *cresc.* Articulations include *sempre ligato* and *poco cresc.* Performance instructions like *Jn Perspektive* and *Spiel-Gen. von [a13]* are also present. Measures are numbered ① through ⑦. Measures 11 and 12 are grouped under a bracket labeled *[Trio]*. Measures 13 and 14 are grouped under a bracket labeled *[A12]*. Measures 15 and 16 are grouped under a bracket labeled *[A13]*. Measures 17 and 18 are grouped under a bracket labeled *[A10]*.

¹ S. Note über das Metrum, Ziffer 9. (cf. **58**, 4.)

op. 101. Ähnlichkeit ist eine Gegenmacht der Genese. Je schmäler die Spur
Klaviersonate der Ähnlichkeiten, desto steiler die Kurve der Verwandlung.¹
 in A-dur



Die Spur blinkt kaum...

☆

☆

☆

¹ cf. **[95]**, *a₄*.

III. Adagio, ma non troppo.

[A₁₄] [A₁₄] [N] [A₁₄] [b₂₁]

[Spiel=Genese] [b₂₀] [Spiel=Gen] [a₁₁]

[Vivace] IL [b₁₂] [p cresc.]

[Allegretto] L [a₂] [b₃] [b₂]

☆

III.

[Spiel=Gen] [a₁₈] [a₁₉] [a₂₀]

[a₁₈] [a₁₉] [a₂₀]

☆

op. 101.
Klaviersonate
in A-dur

[Adagio]
III.

[A₁₅] [a₂₀] [b₂₂] [b₂₃] [cresc.] p

[Allegretto]
I.

[a₂] [b₂] [c]

Non presto.

[b₂₄] [b₂₅] [b₂₅] [b₂₅] [b₂₅] [b₂₅] var [b₂₆] [b₂₆] var [b₂₆]

☆

[Allegro]
IV.

[A₁₆] [b₂₇] [b₂₇] var [b₂₈] [a₂] !

[Allegretto]
I.

[b₂] [b₂] [b₂]

[Allegretto]
I.

[b₂] [a₂] [a₂]

☆

(Oktavierung.)

op. 101.
Klaviersonate
in A-dur



★

(Ort „2. Thema“.)

[A₁₇] [Allegro.] [a₂₂] [b₃₀]

IV. [Spiel-Gen.] [b₃₁]

[A₁₇] [a₂₂] [b₃₀] [b₃₁]

[A₀]
[A₆]
[A₁]

[A₁₈] [A₁₈] [b₂₇]_{var} [b₂₇]_{var} [a₂₃]

IV. [Z] [Z] [b₂₇]_{var} [a₂₃] trasse

p pp

op. 106

(Große Sonate für das Hammer-Klavier)

1817—1818

„Res se habet velut in legibus serierum aut
naturis linearum, ubi in ipso initio sufficiente
progressus omnes continentur. Talemque oportet
esse totam naturam, alioqui inepta foret et
indigna sapiente.”
(Leibniz, Gerh., II, 258.)

Integration durch Systemwechsel.

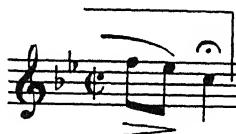
op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

I. (Anfatz.)

Allegro.

ritard.
[Spiel-Gen.]

[b] kommt spielgenetisch, die Kammer und die Höhe suchend. In (7) entscheidet es sich.
Ruht kurz in der (8). Das nachsprechende:



ver sucht abermals, fordert neu auf, macht fraglich. (Schlußverwischung.) Wir gewinnen:

2. (Variablensumme.)

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier



3.

(... R[a], R[α], ... R[b].)

☆

(Rotation.)

I.

$\alpha_3 \dots \alpha_7$

[f] ff p f ff p

$\alpha_6 \quad \alpha_7$

α , bisher Summand von a , kündigt sich an als Träger der Handlung, Träger des Sinns. Es interessiert. Es rotiert.

☆

I.

α_2

p cresc.

α_8 var

α_2

p cresc.

$\alpha_9 \quad \alpha_9 \quad \alpha_9$

α_2

Sehr wird vorerst noch gewollt: üppige Addition, breite sinnliche Masse. (Ein Postament wird gewollt.)

[α] hält sich, dem rotierenden Teile zum Trotz, als Ganzes zusammen, erfreut sich, will schwer fein, wird umspielt als ein Ganzes.

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

★

$[\alpha_{10}] \dots [\alpha_{14}]$

I.

p

$a tempo$

poco ritard.

Pädagogisch geführt durch [α_4].



Das „Einzelne“ sagt nichts und weiß nichts von sich; das „Alle“ weiß allein und sagt alles: den Sinn. Das „Alle“ durchklärt das Motiv und erweist die Substanz. (Es entwirrt das Gesagte zum Substantiv mit Adjektiven.)

I.

$[\alpha_{15}]$

p

!

Geht das hinunter, geht es hinauf? Wendet es sich? Ist es Zweiheit, Quart und Sekunde, ist es ein Eines? Was ist es als Einheit? Ist es Stufe? Ist es ein Fremdes? – Der Zug, der Sturz, die Wucht des Fließens sagt: eine Terz! ein [α]! Jean-Paulisch überüberselig ist das umschrieben, umschluchzt! (Er liebt das in diesen Jahren.)¹



$[\alpha_{16}], [\alpha_{17}]$

ff

ff

ff

ff

ff

ff

$[\alpha_{16}]$

$[\alpha_{17}]!$

Eine Terz! (Feuertrunken.) Stammelnd, abbrechend, tiefer verführend, vollendend endlich.

¹ cf. **II**o, 4, **I**.

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer
Klavier

Pädagogisch geführt durch α_{16} . (Hier zeigt sich:

irgendwo. Nicht auf der Bühne. Aber -: es zeigt sich! α soll nicht allein wirken. Ein Drama ist gewollt.)



In Rotation.



(Lied a + b.)

Scherzo.

Zwiefache Schlußverwischung:

★

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

„und sich die goldnen Eimer reichen.“ Das schiebt voreinander, will sagen, berichtet, will gelten, lässt sich verdrängen ironisch lächelnd, kommt wieder, schimmernde, schillernde Menge, ist fort. Ein Refrain¹ hilft wischen:



4.

(Anfang ex abrupto. Spannung durch Wechsel.)

Genese kann nicht beendet werden, weil sie un-endlich ist. Ende durch Wechsel ist ihr Willkür des Fremden.²

Adagio sostenuto.

III.

Scherzo.

II.

¹ cf. [95], [a3]. ² [55], I4.

Das Anfangen, endlich! Ein ex-abrupo! Der Vorhang ging auf! [b] drängt hinein; [a] kann nicht weichen; Spannung durch Wechsel: das Drama beginnt. (Nach eroica-Weife.)¹

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

5.

(Spannung durch Wechsel.)

Afymmetrisch einbrechend treiben sie sich mit wechselnder Übergewalt aus den metrischen Kammern.



¹ Der erste Takt:

III.

ist ein später Einfall. (Die Sonate lag in London schon fertig gestochen, bereit zum Versand, als diese zwei Noten nachgeschickt wurden.) Der Effekt ist unglaublich: ein [a] wird kenntlich, wie es hineinstiegt; das Tempo zerstört:

A d a g i o .

III.

das [a] zerfällt; [α] wird kenntlich; ex abrupto (weil das Tempo zerstört), taucht es nun auf, irgendwoher; wir greifen mit Händen: das Drama begann.

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

(Isolation durch metrische Lockerung.)¹

Bricht ein Gedanke in den metrischen Raum eines anderen (Verschränkung), entsteht Ungewißheit metrischen Rechts und Gewichts. Denn hier zeigt sich ein Anfang im Raum einer (8), [(7), (6) usw.] und behauptet: hier sei (1), die erste Kammer des Metrums. Die Folge ist: ein Gedanke kann nicht recht fußen, schwiebt ohne volle Schwere, ist unbehauft, metrisch gelockert, ist isoliert.

The musical score consists of two staves. The top staff is in 6/8 time and shows measures 5a through 8-1. Measure 5a starts with a bass note. Measures 6a and 7 follow. Measure 8-1 begins with a bass note, followed by a measure of eighth notes. Measure 5 is shown separately below. The bottom staff shows a continuation of the melody starting at measure 8-1, with a bracket indicating a melodic line.

[b] steht hinter den Kammern (5), (6) (in G, der napolitanischen Kulisse). Die Bühne ist leer. Ein [α] bricht vor in die (7), [a₈] will folgen und von vorne beginnen in einer (8)! Das Metrum zittert, das Haus will stürzen, [b] drängt zurück, revidiert, nimmt die (5), sagt noch einmal dasfelbe,

☆

Continuation of the musical score showing measure 7 through 8-1 and 8-2. Measure 7 starts with a bass note. Measures 8-1 and 8-2 show a continuation of the melody, with a bracket indicating a melodic line. Measure 8-2 ends with a bass note and a dynamic instruction 'Spiel-Genese'.

¹ cf. [55], 43.

[α] bricht wieder ein. [α_8] wagt nicht mehr zu stören, [α] durchläuft die 7. Kammer, es zögert dort, Ruhe begehrend, es sinkt in die (8), es findet nicht Ruhe (Schlußverwischung. cf. I).

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier



III.

[cresc.] con grand' expressionne

noch einmal versucht es, nimmt die (7), verweilt wieder; [b] drängt es fort, nimmt die (8) für sich selbst. (Hier folgt eine Arie, die Ruhe feiernd. Es klingt wie: ehemals. Wir glauben nicht mehr.)



III.

dim. retard.

a tempo

... Das Leiden der Kreatur, dargestellt am Leiden der Terz! Ein echtes Leiden. Richtungslos, rhythmuslos, bald groß, bald klein, bald fast zerpreßt, durch das Haus wandernd ohne festen Ort – bleibt sie Terz, leidet als Terz. ([b] erlebt geringer.)



III.

[b₁₇] *[α₅₆]* *[b₁₇]* *[α₅₆]*

[α₅₅] *[α₅₅]*

... Sind sie nicht Geschwister? ... Wenn sie lächeln, sind sie sich ähnlich ... Gewiß. Diese Spannung wird schwinden. Das ist nicht die Not, daß sie zwei sind. Ihre Qual ist nicht

op. 106. Qual aneinander. (Das trägt sich.) Ihre Qual ist die Not überhaupt alles Werdens ... Sie
 Grosse Sonate
 für das
 Hammer-
 Klavier

I.

War das dort [b], war es [alpha] gewesen? ... Sie find Geschwister. Würde eines erlöst, wär' das andere geborgen. (Es wird geschehen.)

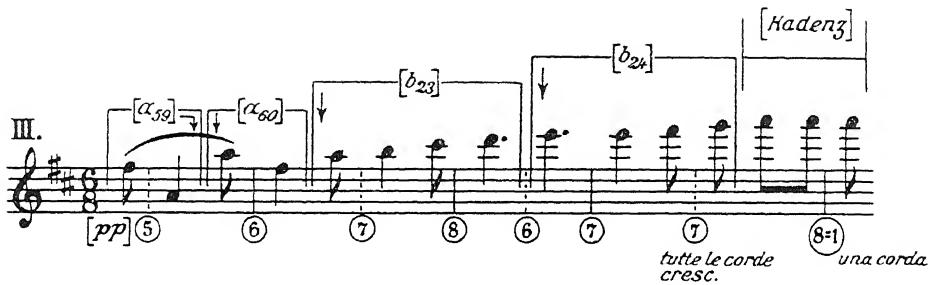


III.

=

... Die Tonika sinkt plötzlich fort: eine Terz der Harmonie meldet sich, modulatorisch. (Keine wirkliche Terz melodischen Langens und Leidens! Eine unbewegt-unbewegbare des harmonischen Reichs! Eine zeitlose. Sie zeigt sich von fern und deutet. Das wird Folgen haben!) ... Noch entschwindet das. [b] strauchelte, wankte, zögert; doch es findet den Weg: D-dur!





Rast. Ein kleines Lied. Kadenz? – Fast. [(8) = (1)!]

☆

6.

(Oktavierung in tieferem Sinne.)

Unsere melodischen Schritte finden im Bereiche der Harmonie ruhende Größen und haben als solche keine Richtung im Raum. Indem sie melodisch steigen und fallen, können sie dennoch zugleich harmonisch in Ruhe verharren. Wir eröffnen also dem Intervall, indem wir es wechselnd hinaufliegend und zur Oktave hinunterfallend (oder hinunterfallend und zur Oktave hinaufliegend) anbieten, Ausicht in einen Raum, in dem es melodische Richtung nicht gibt, und verheißen also seinem Gerichtetsein dort die Integration.¹

Die Terz, ihr Schicksal, ihr Leiden! Schon zeigt sie sich zwischenhinein oktaviert, gespiegelt im stillen harmonischen Wasser, schon schillert sie, ahnt sie . . .

¹ cf. [67], II., 7.

(Integration durch Systemwechsel.)

Unfere melodischen Schritte sind als harmonische Distanzen ruhende Größen. Sie haben als solche keine Erstreckung durch Zeit, keine Richtung im Raum: sie sind als solche kein Geschehen. Zeigen wir also das Intervall zugleich: dort, zeit-raumlos ruhend, und: hier, in Raum-Zeit lebend, haben wir ihm eine Integration geleistet. (Eine Integration durch sich selber: es wird Schnittpunkt.¹)

... Ein Märchen! Ein wirkliches! „Es gibt ein Reich. Es heißt: das harmonische. Auch dort gibt es Terzen. Sie heißen: harmonische. Sie wissen nichts von der Qual in der Zeit, nichts vom melodischen Langen und Bangen. Sind kampfentronnen, kampfunbewußt ...“ Eine Tür steht auf, wo bisher eine Wand schien. Ein Fernes zeigt sich, vertraut, doch entrückt: [α], die Terz, als Stern am harmonischen Himmel ...

¹ Integration einer Variablen durch eine zweite Variable: zwei Variable werden auf ein System bezogen (z. B. das melodische) und ein Schnittpunkt gefunden, in welchem sie aneinander zugrunde gehen.

Integration einer Variablen durch sich selber: eine Variable wird auf zwei Systeme bezogen (z. B. das melodische und das harmonische); sie wird der Schnittpunkt (das Gemeinsame), in welchem beide Systeme zugrunde gehen, weil sie beiden genügt, also beide vernichtet. [Wir bewegen also: entweder zwei Gedanken gegen ein Bezugssystem (Integration durch eine zweite Variable) oder zwei Bezugssysteme gegen einen Gedanken (Integration durch Systemwechsel). Wir vernichten dadurch: entweder die Mannigfalt zweier (und also beliebig vieler) Gedanken durch die Einheit eines Systems, in bezug auf welches sie identisch sind; oder wir vernichten die Mannigfalt zweier (und also beliebig vieler) Systeme durch die Einzigkeit eines Gedankens, in bezug auf welchen sie identisch sind. Beides ist Begrenzung einer Reihe unendlicher Möglichkeiten: Integration.]

Es darf nicht verweilen, es taucht zurück:

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier



(... wie viel wärmer es hier ist! Der Puls klopft hörbar irdisch! [b] ist wieder da. Hier ist man in Gesellschaft ...) ist entführt:

taucht abermals:

(Die Terz! Die Terz! Wir sind längst gebannt! Wir hören verlangend, wir hören tyranisch! Wir hören hinein! Die Welt ist Terz!)

op. 106. ist entführt:

Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

(... [b] regt sich unten:

Musical score for orchestra and piano, page 10, measures 25-31.

IV. *p*

Measures 25-27: The piano part consists of eighth-note chords. Measure 25 is labeled [b₂₅]. Measures 26-27 are grouped by a bracket and labeled [b₂₇]. The first two measures of the strings (measures 26-27) are marked with (v). Measures 28-29 are grouped by a bracket and labeled [b₂₈]. Measures 28-29 are marked with (v). Measures 30-31 are grouped by a bracket and labeled [b₂₉]. Measures 30-31 are marked with (v).

Measures 32-33: The piano part consists of eighth-note chords. Measure 32 is labeled [b₂₉]. Measures 33-34 are grouped by a bracket and labeled [b₃₀]. Measures 33-34 are marked with (v). Measures 35-36 are grouped by a bracket and labeled [b₃₁]. Measures 35-36 are marked with (v).

I. *f*

Measure 37: The piano part consists of eighth-note chords. The first measure is labeled [b₃₂]. The second measure is labeled [b₃₃]. The third measure is labeled [b₃₄]. The fourth measure is labeled [b₃₅]. The fifth measure is labeled [b₃₆].

[b], das Geschwister ... Wird das eine erlöst, ist das andere geborgen ...?)

op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier

[α] blinkt, winkt:

[Allegro.]

Tempo I.

IV.



taucht abermals:



asymmetrisch-ekstatisch-exzentrisch hinab sich gießend...

8.

(Das Symbol.)

[Largo.]

a tempo



Prestissimo.

accel.

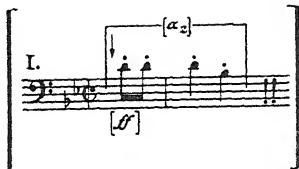
ff

[dim. e rit.]

pp



op. 106.
Grosse Sonate
für das
Hammer-
Klavier



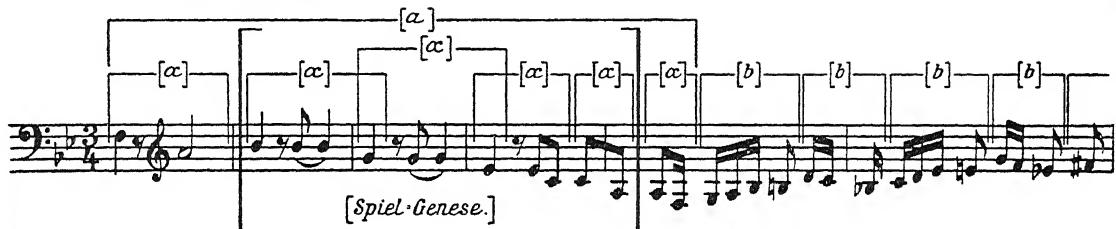
... Ist das noch Stern in Sternenferne? -- Die Trommel! Der Marsch! Der Ruf von der Erde, vom Anfang her! Das steht nicht so fern mehr. Steht nicht mehr unerreichbar. Marschiert auf der Grenze. Will beides sein. Will beides bedeuten: Melodie-Harmonie. Will frei sein von beidem ... Das wird sich nicht halten. Das muß zerspringen ...

9.

(Variablensumme als Fugenthema.)

Das Fugenspiel spielt mit dem Thema als einem definierten Gegebenen; als einem Starren; als einem meßbaren Ding. Es bewegt das Thema: das Thema bleibt reglos. Es spricht von dem Thema, es spricht mit dem Thema: das Thema schweigt. Bewegung das? – Nur unsere Bewegung! Ruhe, Tod genetischen Augen.

Melodische Substanz:



=



Kern der Melodie:

V.

I.

Ernüchterung verschlingt die Extase (auf daß sie Ahnung bleibe). Zurückgekehrt. Erstarrt.
Es ist aus.

op. 110

(K l a v i e r s o n a t e i n A s - d u r)

1821

„Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrete sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen... Daselbe konnt' ich hervorbringen, wenn ich mir den Zierat einer bunt gemalten Scheibe dachte, welcher dann ebenfalls aus der Mitte gegen die Peripherie sich immerfort veränderte, völlig wie die... Kaleidoskope.“
(Goethe, Naturwiss. Schrift. II, 282.)

Reihe von Variablensummen.¹

(Thema in Genese.)

op. 110.
Klaviersonate
in A-dur

I.

(Das erste Stadium. R[A]...)

Moderato
cantabile.

I.

[A₁] [A₂]

p con amabilità *p* *trill* *p*

[b₃] var

Wieder sind die Variablen einander sehr ähnlich.² Sie stehen symmetrisch, haben Platz, haben Zeit; haben Behagen und halten zusammen. (Das Plus wird geduldet.) Das gibt keine Spannung. Das will kein Drama.

[a] scheint schon fertig: es will nicht treiben. [b] sucht sich noch. Wir beobachten [b]. Es trägt das Interesse. Hat [b] sich entschieden, wird alles fest sein, die Summe gegeben; das Thema geboren. Wir erwarten das Ende der Geburt des Themas.

2.

(...R[A].)

I.

[A₂] [A₃]

[p]

Eine Raft. Wir haben Weile ...



I.

[A₃]

[p] cresc. *sf* *[Radenz]*

Ein Punkt. Wir haben Zeit.



¹ Definition f. **[55]**, 18. ² cf. **[106]**, **[b₁₇]**, **[a₅₅]**.

op. 110.
Klaviersonate
in A-dur

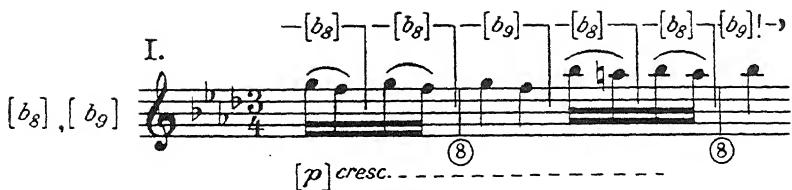
I.

[A₄]

3.
(...R[b].)

I.

[b₇]



In Teilgenese (des Teils eines Teils).

☆

(Repräsentation.)

I.

$[b_0] \dots [b_3]$

$p \quad \text{cresc.}$

$\text{trum} \quad \text{trum} \quad \text{trum} \quad \text{trum} \quad \text{trum}$

$p \quad \text{cresc.}$

$[b_{12}]$

$[b_{10}]$

$[b_{12}]$

$[b_{12}]$

$[b_{13}]$

$[b_{11}]$

(7) (8) (8) (8) (8)

$\text{sf} \quad f$

Die Hälften spiegeln sich ineinander und erkennen sich: als Hälften. Also: als das Ganze. Also: als $[b]$. Sie werden Repräsentanten von $[b]$. „Der Repräsentant ist körperloser, weil er zwar in Wirklichkeit da ist, aber nur repräsentiert. Das Repräsentierte wird körperloser, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.“¹⁾

☆

I.

$\| [b_{14}] \| [b_{15}] \|$

$\| [b_{14}] \| [b_{15}] \|$

$[?]$

f

$\| [b_{14}] \|$

$\| [b_{15}] \|$

(8)

¹ cf. [95], [a₃].

op. 110.
Klaviersonate
in As-dur

I.

$\parallel [b_{16}] \parallel$

[7] p [8]

$\parallel [b_{17}] \parallel$

[7] $[p]$ *cresc.* $dim.$

$\parallel [b_{18}] \parallel$

p [7] *dolce* [8]

Das webt in der (7), in der (8) – ein bloßer Summand, der seine Form sucht. Die Summe wartet. Ruht als Behältnis, – das halb schon gefüllt ist, als Behältnis fertig. (Summan-den-Genese.) Ruhe ist da, Zuversicht, Sicherheit. [b] quillt durch die Ruhe, vegetativ: Pastorale der Seele...¹

4.
(... R[A].)

I.

$[A_5]$

$[p]$

$[a_7]$

$[a_7]$

$[a_7]$

$\parallel [b_{19}] \parallel$

$dim.$ *cresc.*

$[p]$

$[a_7]$

$[a_7]$

$[A_2]$

$[p]$

$[a_7]$

$[a_6]$

¹ cf. 68, 3.

... Die felig-zärtliche Umbeschreibung:

op. 110.
Klaviersonate
in As-dur



für:



(Er liebt das in diesen Jahren.¹⁾

☆

[Moderato]

[A₆]

I.

[p] cresc. ————— f = p

[a₈]

II.

Allegro molto.

[[b₂₀]]

[δ]

Ein Sprung in denaturierte Zeit.

5.

(Schillernde Stufen.)

Melodische Substanz.

[a] [a] [a] [a] [a]

¹ cf. 106, [a₁₅].

op. 110.
Klaviersonate
in A

II.

[a₁₀], [a₁₁], [c₁₀], [c₁₁], [a₁₀]
 [b₂₁], [b₂₂]? ff ff ff ff ff
 [b₂₁], [b₂₂?] ff ff ff ff ff

Melodische Substanz:

[b] [b] [b] [b] [b]

Gleichsam in einer Lösung schwebend. Vor der Pforte zur Integration.

6.

(... R[b].)

Coda.
II.

[b₂₃] f ① sf ② sf ③ sf ④ sf dim. ⑤ ⑥ p

I.
 p

Ein Rezitativ! Ein Ruf von außen. (Innen ist Frieden.)

(... R[A].)

[Allegro.] II.

[Spiel-Genese.]

[A₇] [A₂] [a₂] [a₃] III. Adagio.

[p] poco rit - - - ar - - dan - - do una corda [Kadenz]

V-I.

L. [a₁] [a₂] p

[A] steht im Zwielicht. Es scheint zu zergehen. [a] hängt wie verloren. [b] ist zerfahren.



III. [A₈], [A₉] Adagio.

tutte la corde [a₇] [b₂₅] [a₂₅] [b₂₅] Meno adagio. Adagio. len.

dimin. ritardando una corda cantabile cresc. dim. smorz.

L. [A₁] p [a₁] [b₁] m.

Die Summanden reden zueinander mit Menschenstimmen.

(... R [b]. [Treibende Summen.])

Arioso dolente. III.

b] für sich allein. Gleichsam als Mensch. Noch immer: sich selbst suchend. Undefiniert. In statu nascendi. (Wir fühlen: [a] wartet.)

☆

[Arioso dolente.] III.

☆



Eine zart bestimmte, still entscheidende Geste: [b] ist fertig.

9.
(Das gültige Stadium.)

Allegro, ma non troppo.

[b] hat sich gefunden. Die Summe ist da, das Thema ist geboren. (Der Rest ist Fuge.)

o p. 125

(N e u n t e S y m p h o n i e)

1817 – 1824

„O Freunde, nicht diese Töne!“

Zwei Variable.

op. 125.
Neunte
Symphonie

I.

(Integration durch Systemwechsel.)

Unfere melodischen Schritte sind im Bereiche der Harmonie ruhende Größen und haben als solche keine Erstreckung durch Zeit, keine Richtung im Raum, kein melodisches Langen und Leiden. Zeigen wir also das Intervall zugleich: dort, zeit-raumlos ruhend; hier, lebend in Raum-Zeit, haben wir ihm Integration durch sich selber geleistet, (es bewahrt und vernichtet in Einem.)¹

Allegro ma non troppo.

[a] zeigt sich zuerst noch fixiert im harmonischen Raume. (Dort gibt es Quart-Quinten!) Hastig fällt es; die Uhr eilt nach, schlägt (7) statt (6); schon ist es melodisch erstreckte Linie. — (Doch die Herkunft bleibt wirksam, es bleibt ein Erlöstes: Quart-Quint bleibt Substanz.)

2.

(Motiv in Perspektive.)

Gerät in das Metrum eines Gedankens, verschoben gegen ihn, ein zweiter Gedanke, erzwingt er die Projektion eines der beiden Gedanken in die Tiefe des metrischen Hauses.²

¹ cf. [106], 7. ² f. Note über das Metrum, Ziffer 9; cf. [58], I, 4; [101], [A11].

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'II.' and the bottom staff is labeled 'I.'. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). The music is divided into measures by vertical bar lines. Above the music, there are rectangular boxes containing German lyrics and IPA transcription. The first box contains 'Freu - de, schö - nes' and '[d̥]'. The second box contains 'Göt - ter - fun - ken,' and '[d̥]'. The third box contains 'wir be - trau - ten' and '[d̥]'. The fourth box contains 'feu - er - trun - ken.' and '[d̥]'. The fifth box contains 'Himm - li - sche, dein' and '[d̥]'. The sixth box contains 'Hei - lig-tum!' and '[d̥]'. Below the lyrics, there are dynamic markings: 'sf' (sforzando), 'ff' (fortissimo), and 'ffsf' (fortissimo sforzando). There are also circled numbers (1 through 8) placed above specific notes. The bottom staff (I.) has a dynamic marking 'sf' and the text '(Freude, schöner Göt - ter - fun ken.)' followed by '[Spiel-Genese]' in brackets.

Der Platz gehört [a] und bleibt ihm. [b] steht hinter der (7) und (8).

3.

(Reduktion von [a].)

Reduktion zeigt statt des Ganzen, das wir erwarten, nur ein Stück desselben. Indem sie nicht verwirklicht, was wir dennoch anwesend, wirkend denken sollen, macht sie denken, denkend vollenden, durch Denken verwirklichen. Sie vergeistigt den Rest zum Vertreter des Ganzen. Sie schafft Repräsentanten und entkörpert das Ganze und entkörpert dadurch den Rest.¹

The musical score shows a single staff labeled 'I.' with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (C). The music is divided into measures by vertical bar lines. A large bracket labeled '[a6]' covers the first six measures. In the seventh measure, there is a dynamic marking 'ff'. In the eighth measure, there is a dynamic marking 'sf'. In the ninth measure, there is a dynamic marking 'sf'. In the tenth measure, there is a bracket labeled '[a3] var' over two measures. In the eleventh measure, there is a bracket labeled '[a3] var' over two measures. In the twelfth measure, there is a bracket labeled '||[a6]||' over two measures. The twelfth measure ends with a double bar line and a repeat sign.

Ein dröhnendes Verschweigen:

¹ cf. [9], [a2].

Pädagogisch gewonnen! Der einzige Ton trägt plötzlich den Sinn, ist geladen; spricht in Vertretung des ganzen Motivs. (Es hat keine Zeit mehr, selbst es zu sagen. Wie das bedrängt! Wie das heiß macht!) – Rückwärts erkennen wir ein kleines Drama:

[a_5] brach ab; [a_6] brach ein, nur fichtbar als Ton! nur repräsentiert!

4.

(... R[b].)

In Perspektive.

☆

(Ort „2. Thema“).

I.

[b₃] [b₃] *p dolce* (Freude, schöner Götter- funken,) [Spiel-Genese.] [Spiel-Genese.]

In Perspektive. („Der Ort zieht noch mit einiger Schwerkraft die wischenden Stufen zusammen.“)¹

¹ cf. [55], 12.

(Reduktion von [b].)

I.

$\parallel [b_4] \parallel$

[p] (6a) 7a 8a 7a 8a

Spiel=Genese.

$\parallel [b_4] \parallel$

(Göt - ter fun - ken)

$\parallel [b_4] \parallel$

9a 10a 11a

Die Hälfte beginnt, das Ganze zu vertreten. In Perspektive.



I.

$\parallel [b_5] \parallel$

(7a)? 8a? 8a?

[p] cresc.

$\parallel [b_5] \parallel$

(Göt - ter - fun - ken.)

$\parallel [b_5] \parallel$

f

Spiel=Genese.

... Immer irgendwo hinten. (Es ist zu eng hier. Man wird nur geduldet. Es wird entfliehen; wird zum Worte gehen. Dort wird Raum fein. Es wird dort zu Haus sein. Es stammt daher. Dort wird es singen.)



(Spaltung.)¹

I.

$\parallel [b_6] \parallel$

2 2

p dolce

(Freu - de, ... fun - ken.)

$\parallel [b_6] \parallel$

$\parallel [b_6] \parallel$

(Freude, schöner, Göt - ter - funken.)

... Verirrt in der Ferne. Tränen im Kehlkopf. Die Stimme bricht. Es ermannt sich. Spricht weiter. Wir vernehmen nicht deutlich ...

¹ cf. [72], [b₁₈], [b₁₉]; [68], [α_4], [α_5]; [95], [a₄]; [101], [A₉].

Der Sturm treibt es ab, weit fort:

op. 125.
Neunte
Symphonie

I.

p

. (Neapolitanische Gegend.)¹

5.

(Spannung durch Wechsel.)

„Ende durch Wechsel ist der Variablen Willkür des Nebeneinander.
Sie kann nicht weichen, sie sträubt sich, übt Gegenwalt.“²

I.

pp

(1) (2) (3) (4) (7a) (8a)

(.. Götterfunken..)

[a7] [a7] [[b7]] [[b7]] [[b7]]

... [a] steht vorne, leise drohend. [b] wie gescheitert, verweht, hinter (7), (8) ...

6.

(... R[b].)

I.

[[b8]] , [[b9]]

(5a)? <> (6a)?

p espres.

(.. Göt - ter - fun - ken..) (.. Göt - ter - funken..)

[[b8]] [[b9]]

... Irgendwo in der Tiefe des Raumes ...



¹ Der harmonische Ort der neapolitanischen Sext liegt sehr entfernt und ist schwer zu finden.

² [55], 14.

I.

$\parallel [b_{10}] \parallel$

$\parallel [b_{10}] \parallel$

$\textcircled{5a}$? f f $\textcircled{6a}$? f f

(Göt - ter - fun - ken.)

... Irgendwo in der Tiefe des Raumes ...

7.

(... R[a].)

I.

$[a_8]$

$\textcircled{1}!$

ff ff ff ff

[Spiel-Genese.]

$\parallel [a_8] \parallel$

Eine wirkliche (1)! [a] durchschreitet die ganze Bühne. Selbstherrlich. Sie gehört ihm allein.



I.

$[a_9] .. [a_{11}]$

$[a_9]$ ff ff ff ff

$[a_{10}]$ ff ff

$[a_{11}]$ ff ff

p

8.

(... R[b].)

I.

$[b_H]$

pp

(.. Göt - ter - fun-ken.. Freude, schöner Göt - ter - fun-ken..)

... Ex profundis clamavi ...



I.

|| [b₁₂] ||

85 (Freu - de, - fhö - ner...)

ff

!!

Hinter der Szene. Es will hinein. [a] verbietet:

I.

[a₁]

ff!(1)!

!!

(„Mein ist das Feld! Mein ist das Metrum! Mein die (I)!“)

9.

(Naturfremdes Tempo.)

„Wir dürfen das Motiv noch in unserer Welt denken, solange es sich im Takte unseres Atems, unseres Pulses, unserer Schritte regt. Wir verlieren es in unbekümmerte Weite, wenn es Zeiten durchmißt, die es nicht gibt.“¹

Molto vivace.

II.

[a₂]

ff

ff

ff

ff

I.

[A]

[a₁]

[Spiel-Öen.]

[a₂]

ff

ff

ff

ff

Eine groteske Abbreviatur. Pädagogisch vorgeschnickt, daß [a₁₃] erkannt werde.

¹ [55], 44.

I.

(Variablenfumme.)

II.

pp

[α_{13}] [b_{13}]

[β_1] [$Spiel\text{-}Gen.$] [b_{24}]

[$Spiel\text{-}Gen.$] [β_1]

[β_1] [b_{13}]

[b_{24}]

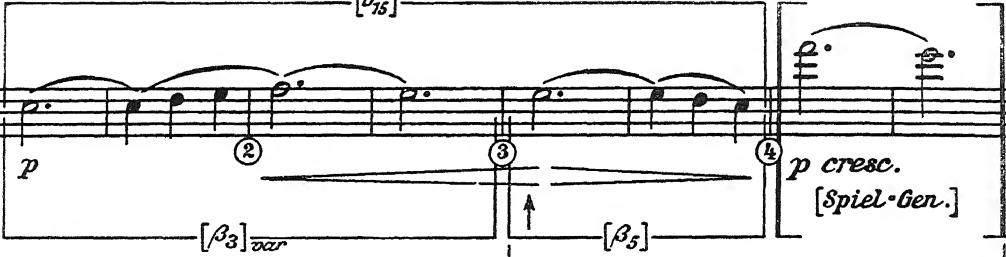
Hier kann sich kein Wort an die Schwingen heften. Wir schweben zu hoch; die Luft ist zu dünn; der Puls klopft fantastisch: das Wort könnte nicht atmen. Ist allzumenschlich. [b] lebt hier, wortfinn-entfernt, reines Motiv im tönenenden Kosmos, instrumental. Es spaltet sich. Reversion wird sichtbar. [β], die Hälfte will definitiv das Ganze bedeuten, Träger der Handlung, Träger des Sinns sein.

2.

(Variablenfumme.)

3.

4.

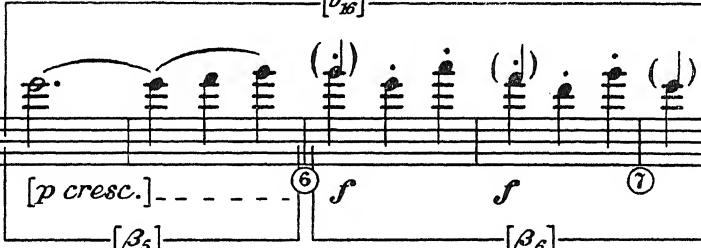
II. 

[β_3] over

[β_5]

p cresc.
[Spiel-Gen.]

5.

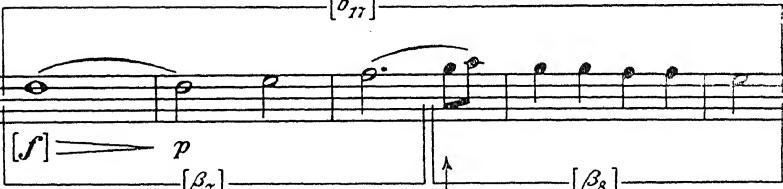
II. 

[p cresc.]

[β_5]

[β_6]

6.

Presto. II. 

[f] = p

[β_7]

[β_8]

II.
(Spannung durch Wechsel.)

Adagio molto.

mezza voce

[β_9] [β_9] [Spiel-Gen.] (\dots Göt-ter - fun-ken \dots) [Spiel-Gen.]

... Asymmetrisch in die Rede sich fallend halten sie gedämpfte, dennoch dramatisch gespannte Zwiesprache. [b] behält das Wort (ein wörtliches Wort! Der Puls klopft wieder natürlich. Wir sind nahe der Erde. Vernehmen wieder das Sprechen, das Singen ...)



[p] cresc.

[b_{18}] [a_{19}] [b_{20}] !

(Freude, schöner Göt-...)

(Höre:

[b_{20}] [b_{17}] !

[cresc.] \Rightarrow [p]

[Allegro.] [b_7] [p dolce])

... [a] ist entschieden instrumental. In sich sicher. In seinem Haufe. [b] leidet; hat kein Genügen. Ist hier fremd. Hat menschliches Blut. Will sagen, singen. Strebt fort aus diesem Bereich ...

I2
(... R[b].)

Andante.

Enthusiastisch sich überbietend.

I3.

(Oscillation.)

Tempo I.

... Ein [b]? – Es ist [a] – wir wissen es –, das hier den Sehnsuchtsblick von [b] hat... Will es beides sein? Durch Integrationskraft? – Ein Versprechen nur. Ein Blinzeln. Heute wird sich das Tor nicht öffnen. Rührung steigt auf. Wir weinen, wir lächeln ...

I4.

(Reine Summe.)

Variation ist nicht Ableitung. Sie spielt und will entlarvt fein. Das Thema umkreisend, verhüllend, enthüllend, achtet sie sein Stillesein, zeigt auf sein Stillesein, lässt in Ruhe, gibt Ruhe, meint Ruhe, ist Ruhe vor dem genetischen Blick.¹

¹ cf. [67], II., 6.

Tempo I.

III.

[pp]

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Measure 11 starts with a half note in the bass staff followed by eighth-note pairs in the treble staff. Measure 12 begins with a half note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff.

Variation umspielt das Ganze als ein Thema. Das Treiben erlischt. Die Summe steht still: reine Summe in Ruhe.

15.

(... R[b].)

[Andante.]

III.

[b₂₂] [pp] cresc.

(Göt - ter - fun - ken ...)

Irgendwo.



(In Indifferenz.)

Beziehungslos stehen sie im selben Raume.¹



¹ cf. [55], 34.

III.

[*Spiel-Gen.*] [*b₂₄*] (...

(... Freude, schöner Göt - - ter - - fun-ken ...)

III.

[*b₂₄*] *var* [*b₂₄*] !

I6.

(Spannung durch Wechsel.)

[*Adagio.*] III.

[*a₂₀*] [*a₂₁*] [*a₂₀*] [*β₁₀*] [*β₁₀*]

[*Molto vivace.*] II.

[*a₁₄*] [*β₂*] [*β₂*] [*β₂*]

... Ein Aufflammen. Hart auf hart. [*b*] wehrt sich krampfig ...

I7.

(... R [*b*].)

III.

|| [*b₂₅*] || [*p cresc.*] (Göt' - - ter - - fun - - ken ...)

Es gibt auf. (In diesem Raume.)

18.
(Indifferenz.)

[Adagio.]

III.

[p] dimin.

(...Göt - ter - - fun - ken..)

[a₂₆]

[a₂₂]

[p] dimin.

[Allegro.]

I.

solo voce

[a₁] [a₂] [a₃]

... [a] ist zurückgekehrt an seinen Ort. Als Stern steht es wieder am Himmel Harmonie.
[b] steht vereinsamt; bereit, diesen Raum zu verlassen. Bereit – ein Mensch zu werden.

Corpus mysticum

„Niemand soll denken, es sei schwer, hierzu zu kommen, wiewohl es schwer klingt und auch wirklich im Anfang schwer ist, im Abscheiden und Sterben aller Dinge. Aber wenn man hineinkommt, so ist kein Leben leichter und fröhlicher und lieblicher.“

(Meister Eckhart.)

op. 132

chquartett in A-moll)

1824—1825

„Ich darf also wohl mit gutem Grunde annehmen, daß alle die verschiedenen Klassen von Wesen, deren Inbegriff das Universum ausmacht, in den Ideen Gottes . . . nur ebenso viele Koordinaten ein und derselben Kurve sind . . . So bilden notwendig alle Ordnungen der natürlichen Wesen eine einzige Kette, in der die verschiedenen Klassen, wie ebensoviel Ringe, so eng ineinanderhaften, daß es für die Sinne und die Einbildung unmöglich ist, genau den Punkt anzugeben, wo die eine anfängt und die andere aufhört. Denn die Grenzarten, d. h. alle Arten, die gleichsam rings um die Wende- und Schnittpunkte herum liegen, müssen eine doppelte Deutung zulassen und sich durch Merkmale auszeichnen, die man mit gleichem Rechte auf die eine oder die andere der benachbarten Arten beziehen kann.“
(Leibniz an Varignon.)

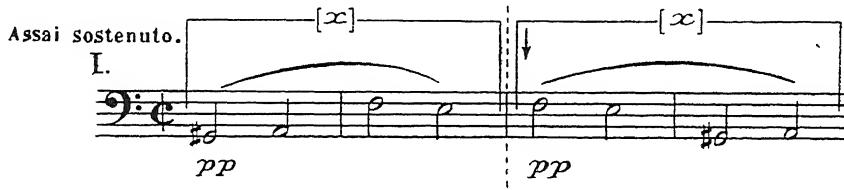
Differentiation.

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

I.

(Das Symbol. ($f[a, b]$)).)

Daß ein Etwas Symbol sei, wissen wir erst nach Erfahrung (mindestens zweier) genetischer Reihen, deren Schnittpunkt es ist. Sie erst belehren: dies Eine sei zwei, sei $[a]$, sei $[b]$, weder $[a]$ noch $[b]$, sowohl $[a]$ als $[b]$: Erlösung des Dramas der beiden Variablen, Erlösung vom Drama, Symbol.



Das schwebt voran, noch erkennen wir's nicht. Die Aufgabe ist: es entfende Strahlen, werde $[a]$, werde $[b]$, werde das Rätsel „ $[a]$ oder $[b]$?“ (Differentiation.)¹

2.

($[x]$ erzeugt $R[a] \dots$)

[Adagio sostenuto.]

¹ Integration hat das Ziel: zwei unendlichen Reihen eine Stufe zu finden, die sie beide erzeugen. Differentiation leistet dasfelbe in umgekehrter Richtung: sie läßt eine Stufe gegeben sein und findet zwei unendliche Reihen (Strahlen), die sie erzeugt.

op. 132. Der erste Strahl! Wir sollen denken: die Sext lebe nicht; es ei mlich
 Streichquartett
 in A-moll

I.

[a], der Teil, sei Träger des Sinnes. Nur die Sekund sei lebendig.

3.

(... R[a]. Einfatz ex abrupto.)

[Adagio.]

I.

(Erst dieses:

I.

belehrt, daß [a₁] nicht erkannt wurde. Wir berichtigen. Das ist ein Anfangen; nicht: ein Anfang.)

4.
(... R[a].)

ossia

[Allegro.]

[a₃] [a₄] [a₅] [a₅]_{var} [a₃]_{var}

[p] [a₆] [a₇] [a₃]

[a₃]

[Assai sostenuto.] [a₂] Allegro.

[pp] cresc. f

[Assai sostenuto.] [a₁]

[pp] pp cresc.

Schillernd.¹ Von hinten kommend.

5.
(... R[α].)

[a₇], [a₈] I. [a₃]

[p] [a₆] [a₇] [a₇]

[a₇]_{var} [a₈] [a₈]_{var} [a₈]_{var}

[a₈]_{var}

[a₈]_{var}

[a₈]_{var}

[a₈]_{var}

Summanden-Genese. Die Summe wartet. Ruht als Behältnis.

¹ Das durchaus organische Gebilde kann nicht (und will nicht) in einer einzigen Lefung der Reihe nach begriffen werden. Es verlangt ein Gehen um das Ganze herum und in dem Ganzen hin und wieder, und verlangt dieses Gehen gleichsam unaufhörlich, auf daß das Nacheinander als ein Durcheinander, als ein Ineinander begriffen werde. – Dieses [a₅] schillert nur in Zusammenfau mit [a₆]-Gefähre [a₅] nicht, würde die Lefung [a₄] + [a₅] + [a₆]_{var} sich einfach als die einzige anbieten.

6.

(... R[α].)

[*Spiel-Genese*]

α_4

[*p cresc.*] *f*

α_9 α_{10}

α_2

α_4 α_5 α_6

7.

([α .])

α

1. VL.

2. VL.

[*p*] *f*

α_3

Das Symbol steht still. Ist es ein [α] (eine Summe zweier [α]?) ... Seine Sext liegt im Dunkel...

8.

(... R[α].)

α_5

f

α_n α_5

α_7

α_5

* In deutlicher Spaltung.



op. 132.
Streichquartett
in A-moll

I.

[α_6] ... [α_{10}] [α_6] [α_{12}] [α_{12}] [α_{13}] [α_{14}] [α_{15}] [α_{16}] [α_{17}] [α_{18}] [α_{19}] [α_{10}] cresc.

I.

[α_{11}] [α_{11}] [α_{13}] [α_{10}] cresc. - - - - - [α_{11}] [α_{11}] [α_{13}] [α_{12}] f

I.

[α_{20}] [α_{21}] ossta [α_{20}] [α_{21}] [α_{20}] [α_{22}] [α_{22}] [α_{23}] [α_{23}] [α_{13}] !

I.

[α_{20}] [α_{22}] [α_{23}] [α_{23}] [α_{13}] !

(Beachte [α_{22}]! Es geht abwärts! Dieses [α] ist gespiegelt!)

Op. 132.
Streichquartett
in A-moll

9.

(Lied $[\alpha]$ + $[\alpha]$.)

10.

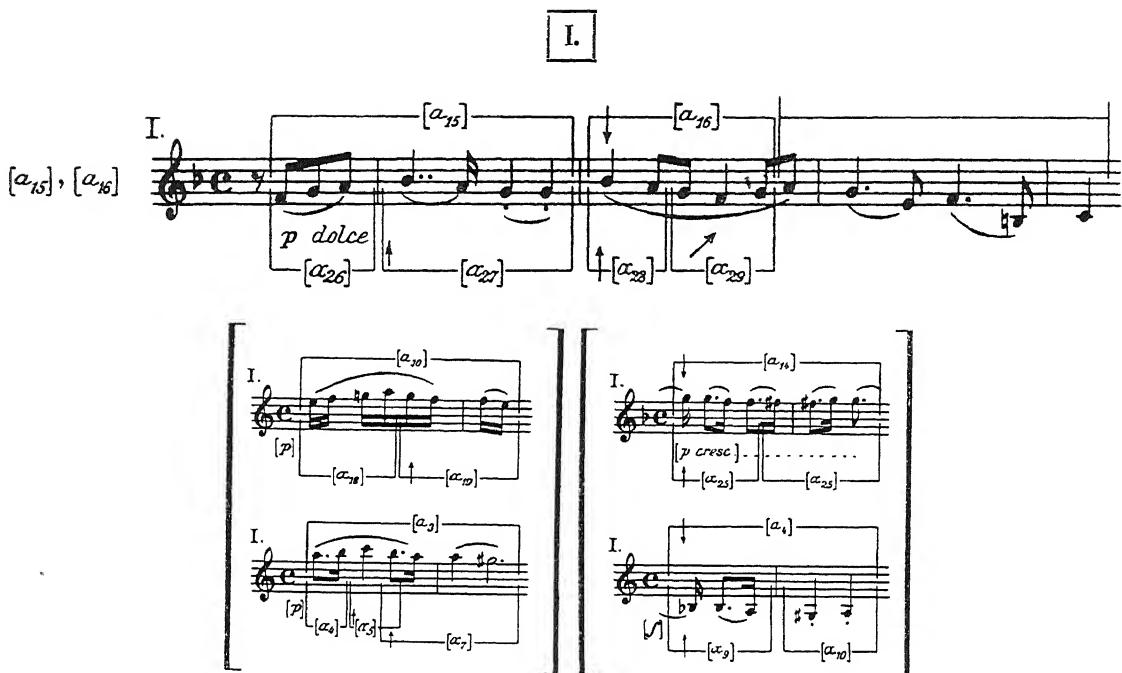
(... R[a].)

Heitere Lieder. Aber – nach geschehener Wandlung. Nicht unschuldig mehr ist diese Heiterkeit. Sie erholen sich von etwas. Sie wissen. Sie erholen vom Wissen. Sie röhren, – weil sie wissen.

III.

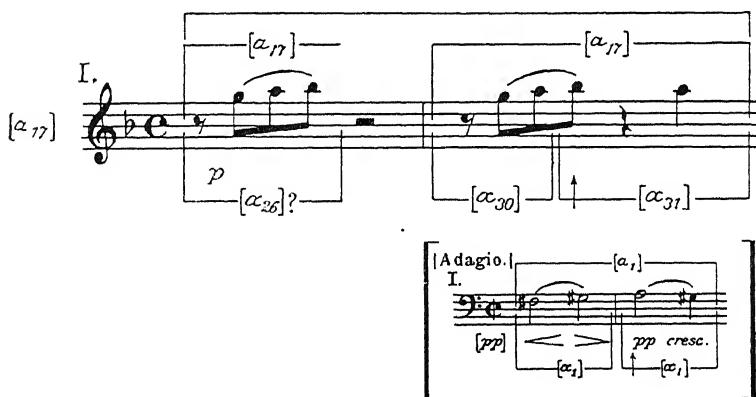
(Ort „2. Thema“.)

op. 132.
Streichquartett
in A-moll



Wie ein fremdes Ding fogleich Ruhe haucht und alles Wachstum still stellen will!

2



Aber diese Luftgestalt im selben Raume?... Der schillernde Urgedanke, dennoch quillend!

12.

([x] zeugt R[b]!)

Der zweite Strahl! Die zweite Variable! – Wir sollen denken: die Sext ist Substanz! sie lebt, sagt den Sinn! –

Leise entspringt das. (Der Raum gehört [a]):

[b] spielt. Kommt nicht völlig: ein Teil soll genügen. Reduktion ist geübt.¹

13.

(... R[a].)

Rotation. Amplifikation.



¹ cf. [95], [a2].

I4.

(Summe [b] + [a].)

I5.

(Indifferenz.)

Im selben Raum beziehungslos.

I6.

(... R[a].)

I.

I7.

(Schillern.)

I.

Geht dies:

hinauf, geht es hinab?...

Ist dies:

oktaviert, also statt eines:

Oder ist das ein [b] in Permutation? also statt eines:

[b]:

Das schwimmt vor den Augen. Verlockt. Bedeutet. [*x*] ist gemeint. Es spiegelt sich wechselseitig. Zeigt sich als [*a*], zeigt sich als [*b*], ist [*a*], ist [*b*], weder [*a*] noch [*b*]; zeigt sich als [α], dreht sich als [α], zeigt nicht: sich selber. (Erschien' es zu oft, es bliebe nicht Symbol; würde Ding; Melodie.)

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

18.

(Lied [*a*.])

I.

[α_{24}]

p p p pp cresc.

$[a_9] \text{var.}$ $[a_{10}] \text{var.}$

$[a_{11}]$

Ein wenig Raft... Ein wenig Sicherheit von früher. Ein wenig alter Glaube: das Ding, das Lied, die Summe, das Endliche... (Aber wir wissen nun alles.)

19.

(... R [*a*.])

I.

[α_{25}]

pp cresc. $[a_3] \text{var.}$ $[a_3] \text{var.}$

$[a_{25}] \text{var.}$ $[a_6] \text{var.}$ $[a_{38}]$

f

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

20.

($[x] = f[\alpha]$.)

I.

Amplifikation. $[x]$, das Symbol, gebrochen im Spiegel $[\alpha]$. (Lebt diese Sext?.. Niemand weiß es...)

21.

(...R[a].)

I.

[a_{26}], [a_{27}] f

ossia:

f

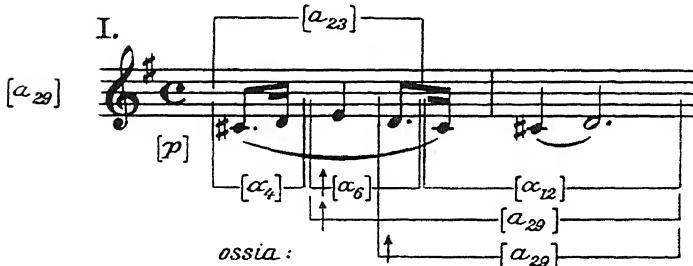
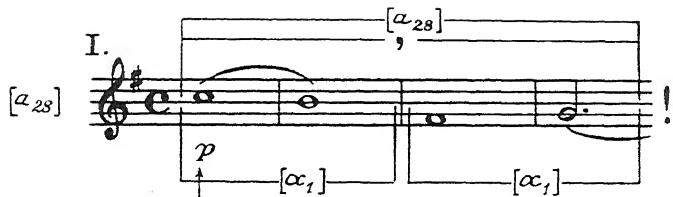
dolce

p *cresc.*

p

Schillernd.

☆



22.

(... R [α].)

Diminutionen. (Pädagogisch.)

23.

(Integration zweiten Grades.)

Gar nicht dürfen wir glauben: das Symbol sei ein Etwas, wir könnten es halten. Unser Wissen ist Tun. Darum: hat sich ein Etwas symbolisch erwiesen, bedarf es selbst der Verwandlung in Nichts, der Integration. Bleibt es gegeben, will es da sein, wird es zum Ding. Nur Integration in unendlicher Stufung hält uns im Tun, bewahrt uns im Wissen.

[x] steht entführt am harmonischen Himmel, ohne Erstreckung, ohne das Langen. Frei. Ein Sternbild: [y]. (Integration durch Systemwechsel.)¹

¹ cf. 106, 7; 125, I.

(Reduktion auf einen Kanonkern.)

„Der Repräsentant ist körperloser, weil er zwar da ist, aber nur repräsentiert. Das Repräsentierte wird körperloser, weil es nicht da ist, nur repräsentiert wird.“ Gegenseitig erleichtern sie sich die Bürde falscher Realität.

I.

$\left\{ \begin{matrix} [p] \text{ morendo} & pp \\ [a_{30}] & [a_{31}] \end{matrix} \right. \quad \left. \begin{matrix} pp \\ [a_{32}] \end{matrix} \right\}$

Das sind Kanonkerne;¹ sie repräsentieren Stufen von [α]. (Diese Triller wurden eben schon pädagogisch als [α]-Stufen erläutert.)

25.

(...R[a].)

¹ cf. [95], 4, [2].

26.

(Tänze $[a]$ + $[a]$.)

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

I.

(Summe $\| [a] \| + \| [a] \| .$)

Allegro ma non tanto.

[Spiel-Ger.]

Summe durch Kanonkerne repräsentierter $[a]$ -Stufen.¹ (Dieses $[b]$ winkt nur hinein:

I. Assai sostenuto.

¹ cf. [95], 4, [2].

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

[2.]

(Summe [a] + [a].)

II.

[a₃₅], [a₃₆]

[a₃₅] ↓ [a₃₆] ↓ [a₄₇] ↓ [a₄₈] ↓ [a₄₇] ↓ [a₄₈] var ↓

[Allegro.] I. [a₂₆] ↓ [a₂₂] ↓ [a₁₆] ↓ [a₄] ↓

[Allegro.] I. ↓ p [Allegro.] I. ↓ [a₁₆] ↓ [a₇] ↓

[Allegro.] I. ↓ [p] [Allegro.] I. ↓ [p cresc.]

[3.]

(Summe [a] var. + [a] var.)

II.

[a₃₅] var ↓ [a₃₅] var ↓

pp

Eine übermütige Oktavierung!

4.

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

(Summe [a] + [a].)

27.

(Entspannte Summen [a] + [b].)

Molto adagio.

Kein Zwang zwingt sie mehr zur Selbstbehauptung. Das Symbol nahm sie auf, sie verloren ihr Selbst, sie gewannen ihr Selbst. Es ist alles gelöst. Sie dulden sich. „... Dankgefahrt eines Genesenen...“



III.
 arbeit
 soll
 [Spiel-Gen.] b_5
 p α_{39}
 α_{51} α_{52} α_{53}
 [Assai sostenuto.] α I. pp
 [Allegro.] α_{12} I. p
 [Allegro.] α_{24} var I. p cresc.

(Summe.)

Enger beisammen. Jedes erhält ein Gewicht: ein Lied wird gebaut.

(Variablenfumme.)

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

III.

f *sf*

[*b*] [*a*]

ten. [*b*] [*Spiel-Gen.*] [*a*]
[*a*]

p [*a*]

ten. [*a*]

f [*a*]

[*a*]

[*a*]

p [*b*]

f [*Allegro.*] [*a*]

pp [*Spiel-Gen.*]

cresc.

[*b*] reversiert, reduziert, oktaviert, permuiert! Die Fantasie folgt, gehordht. (Das ist es!)



III.

f [*b*]

p [*a*]

cresc.

p [*Allegro.*] [*a*]

f [*a*]



op. 132.
Streichquartett
in A-moll

Eine Diminutionsstelle!¹ Ein reines, beruhigtes Lied. (Es gibt keine Rätsel mehr ...)



Afymmetrisch einbrechend? – Ein Nachspiel. Erdenrest.



¹ cf. 67, II., I.

III. [Molto adagio.]

[α_{38}] ↓
p

Mit innigster Empfindung.

[b_5] var ↑ [b_{10}]

I. [Assai sostenuto.] [α]
[α]
I.
pp

I. [Assai sostenuto.] [α c]
[α c]
I.
pp

I. [Allegro.] [α_{22}]
[α_{22}]
I.
p

☆

III. [b_5] var [b_{10}], [α_{39}]
Mit innigster Empfindung.

[b_5] var ↑ [b_{10}], [α_{39}]

Mit innigster Empfindung.

L. [Assai sostenuto.] [α_7]
[α_7]
L.
pp <=> pp cresc.

☆

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

(Verfchränkte Summe.)

Alla Marcia, assai vivace.

IV.

[Allegro.] L.

[a₂₃]

[pp] cresc.

☆

IV.

[a₄₁]

☆

28.

(Episode.)

Più Allegro.

IV.

[Recitativo.]

[a₄₂] in tempo

espress. ritard.

☆

Das Drama! von ehemals! Das Irdische! Menschliche Rede ruft hinauf... ([a] neigt sich, lauscht...)

☆

IV. (Recitativo.)

op. 132.
Streichquartett
in A-moll

[b₁₃] [b₁₄] [a₄₂]

cresc. dim. ritard.

accelerando.

=

cresc. ff Presto. Poco adagio.

smorzando.

[b] spricht lebendiger, näher, dramatisch; tiefer gesunken. (Höre:

f cresc.

[b₁₃] [b₁₄]

Molto adagio.
III.

[b₁₅] var [b₁₆]

Mit innigster Empfindung.

☆

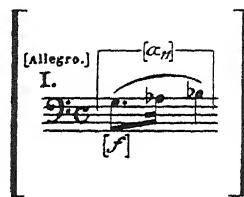
IV.

a Poco adagio. ?..

smorzando

Ein [a]?... Der Wolkenriß schließt sich. Wir sehen es kaum von hier oben ...

(Indifferenz.)



Allegro appassionato.

Rasend scheint das Symbol sich zu drehen. Der Tanz seines Abglanzes ist in den Spiegeln.
Wir wissen: es ruht. Nur die Spiegel wirbeln. Das Leid, die Leidenschaft ist in den Spiegeln.
Wir sind geneßen ...



V.

[a_{44}] [a_{45}]

f (g) (g) p

p (tr) (tr) p (tr) (tr)

[d_{10}] [d_{16}]

[Andante.] III. [d_9]

[p]

30.

(Beendende Summe.)

Presto.

V.

[a_{46}] [a_{46}] [a_{46}] var [$Spiel-Gen.$]

p

[Allegro.] I. [a_3]

p

Assai sostenuto. I. [a_2] Allegro

pp cresc. f

Assai sostenuto. I. [a_1]

pp cresc.

op. 130

(**S t r e i c h q u a r t e t t i n B - d u r**)

1825

E m p i r i e:

unbegrenzte Vermehrung derselben,
Hoffnung der Hilfe daher, Verzweiflung
an Vollständigkeit.

U r p h ä n o m e n:

ideal, als das letzte Erkennbare,
real, als erkannt,
symbolisch, weil es alle Fälle begreift,
identisch mit allen Fällen.

(Goethe, Maximen und Reflexionen.)

Differentiation.¹

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

I.

(Das Symbol. f [a, b].)

Daß ein Etwas Symbol sei, wissen wir erst nach Erfahrung (mindestens zweier) genetischer Reihen, deren Schnittpunkt es ist. Die Aufgabe ist: es entfende Strahlen, werde [a], werde [b], werde Zweihheit (Vielheit), deren Einheit es sei.

[Allegro.]

VI.

2.

([x] zeugt R [a]...; [x] zeugt R [b]...)

Adagio.

I.

[Spiel=Gen.]

[Spiel=sien.]

[x], sofern es [a] ist, sagt: das Motiv ist ein Eines. Die Sext ist Substanz, lebt, trägt den Sinn.

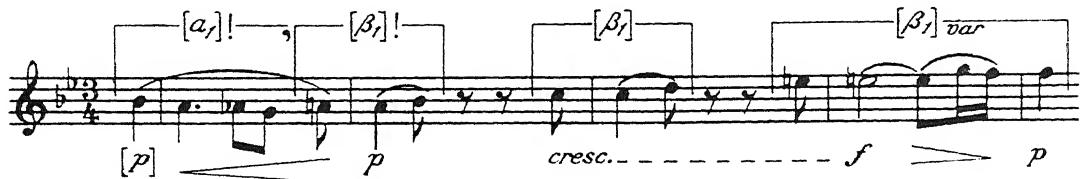
[x], sofern es [b] ist, sagt: das Motiv ist Summe. [β], der Teil, der Summand, trägt den Sinn. Die Sekund ist Substanz, lebt, ist das Wesen. Die Sext ist tot. Also:

[Allegro.]

VII.

¹ cf. 132, I.

op. 130. *[a₁], [b₁] liegen fehr symmetrisch nebeneinander. Die Symmetrie reizt. Wir erwarten, daß die Sext abermals spreche. Wir vermissen sie – und bemerken das Drama „[a] contra [β]“:*



Die Sext will sprechen! [β] schließt ihr den Mund.)

3.

(Dritte Variable.)

[Adagio.]

L.

[c₁]

[p] cresc. ----- dim. -----

Gewollt ist (und wird geleistet): Integration zweiten Grades. Wird [a] oder [b] durch Integration nach [c] Symbol, wird [x] Symbol des Symbols. „Unser Wissen ist Tun. Nur Integration in unendlicher Stufung hält uns im Tun, bewahrt uns im Wissen.“¹



(Repräsentation durch Kanon-Kern.)²

Allegro.

L.

||[c₂]||

f non ligato

s p p

¹ cf. [132], 23. ² cf. [95], 4, [2].

Ein kühnes Entpuppen aus der Hülle [c_1]! Nicht genug, daß die Stufe, schon energisch entähnlicht, plötzlich hoch über der Ebene schwebt! Sie zeigt sich sogar nur repräsentiert durch den Kern eines Kanons, als sei bereits gesagt worden:

Op. 130.
Streichquartet
in B-dur

[Allegro.]

Welche Freiheit, welcher Übermut der Diktion! Welche Späte und Reife! Welche Voraussetzungen!

(Dennoch! Der pädagogische Meister! Sorgfältig führt er wieder, auf daß wir den Weg der Genese finden! Ein Lied schwebt voran:

¶Erster Teil.

Adagio ma non troppo.

„Zweiter Teil.

(Dim.)

|| Dritter Teil.

Dritter Teil.

[c₁] [a₂]

CRESCE.

Allegro.

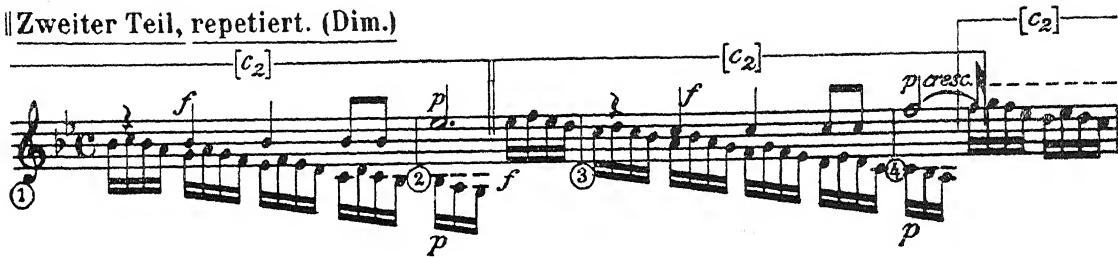
[c₁] [a₂]

dim.

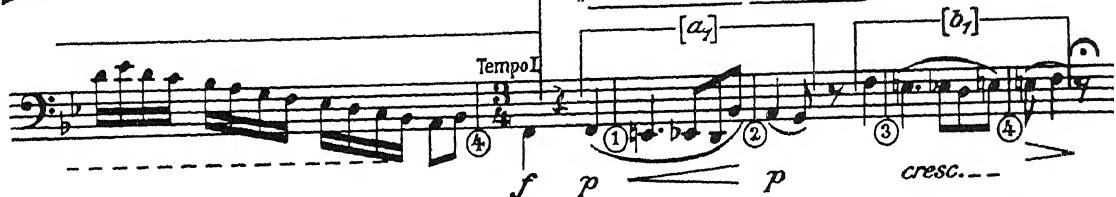
franligato

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

|| Zweiter Teil, repetiert. (Dim.)



Dritter Teil, repetiert.



, das $[c_1]$ in der Diminution¹ bringt. Die Wiederholung des zweiten Teils bringt aber dann statt $[c_1]$, das wir erwarten, $[c_2]$! Deutlich = bedeutam wird $[c_2]$ als Ersatz für $[c_1]$ angeboten; deutlich gelehrt: auch $[c_2]$ ist ein $[c]$!)

4.

(... R $[a]$.)

|| Zweiter Teil, rep. (Dim.)

Dritter Teil.

Zart vertritt diese Stufe das ganze dritte Bauglied: Lied-Teil in Vertretung. (Das Lied flüchtet. Es will nicht real sein.)

¹ cf. [67], II., I).

☆

[Adagio.]
L.

$[a_3]$

★

[Adagio.]
L.

a_3 var

$[p]$ cresc. — — —

Enthusiastisch sich überbietet.¹

Enthusiastisch sich überbietet.

5.

... immer wieder der Wechsel der Welten! (auf daß wir im „Tun“ nicht ablassen.) Dieses

als Facette² ein Ganzes (weil es ein Ganzes vertritt), bleibt in der Ebene der Addition nur Hälfte. In die Ebene gestellt, begeht es also Ergänzung: ein wirkliches [c] addiert sich noch einmal zusammen:

¹ cf. [68], I; [95], [a₃]. ² Facette: kein Teil des Gebildes, sondern das Ganze, von einer Seite geschenkt (z. B. sein Rhythmus, sein harmonischer Sinn, seine Farbe, seine Dynamik, sein Baß usw.).

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

[Allegro.] I.

[c₁]

[Adagio.] I.

[c₂]

(Es steht sogar still, wartet gestaut: ein Teil ist im Werden:

(... R [γ].)

[Adagio.] I.

[d₁]

Allegro.

I.

[d₂]

[Allegro.] I.

[d₃]

☆

[Allegro.] I.

[d₄]

In Amplifikation.

☆

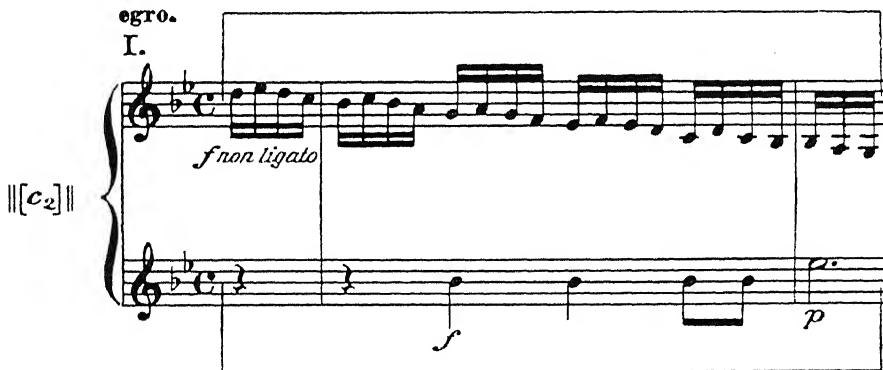


6.

(... R [c]. Vertretung zweiten Grades.)



Zart wirksam, verständlich überredend, vertritt die Facette die volle Vertreter-Stufe:



(Der Körper des Repräsentanten ist ätherisch. Wie er selbst nur vertritt, statt mit Materie gleichsam nur mit Bedeutung gefüllt – Bedeutung macht leicht –, ist alles an ihm und in ihm bereit und geneigt, gleichfalls statt zu sein nur Bedeutung zu tragen, ihn als sein Ganzes auszusagen: ihn zu vertreten, Vertreter eines Vertreters.)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

7.
(Ort „2. Thema“. Permutation.)

[Allegro.] L [a₅] [Spiel-Gen.] [Spiel-Genese.] [b₂]

[p] p p

Adagio L [a₇] [Spiel-Gen.] [b₁] [Spiel-Gen.] p p

Durch Permutation! Nach dieser Frucht griff er zum erstenmal vor zwanzig Jahren!¹
Er hält sie nun!

8.

(Integration.)

Allegro. L [[c₂]] non ligato

[Allegro.] L [[c₅]] f[a, c] pp ben marcato [Spiel-Genese.] [a₆] [a₆] poco cresc.

Adagio L [Spiel-Gen.] [a₇] p p

...Aber das stellt sich nicht fest. Es verheißt – und vergeht. Es läßt nur ahnen, läßt in Schwebe...

¹ cf. [55], [b₅].

9.

(Indifferenz.)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

[Allegro.] I.

[Spiel · Genese.]

pp

cresc. *p*

[Spiel · Genese.]

pp

cresc. *p* *cresc..*

Z *[a₇]*

[c₂]||

[Allegro.] I.

[a₅]

p *p* *p*

Der Wechsel der Welten! Übereinander in Indifferenz. (Aber $\| [c_s] \|$ ist leichter und winkt nach oben. Es weiß nicht mehr von Reihenfolge. $[a]$ permutiert.) Spielt mit der Folge. Leidet noch an Folge.)

10.

(... R [a].)

Ein Rätsel? ... das die Fantasie schon längst gelöst hat! (Denn sie wußte gleich: hier regt sich Bekanntes, Vertrautes!) Der Verstand sagt: Inversion von [a_i] aus! (Die Real-Inversion wäre:

op. 130. Spielend verzögert sich das zum Überfluß!:

*Streichquartett
in B-dur*

[Allegro.] I.

(|[c]|, ein Ariel, winkt fort und empor:

[Allegro.] I.

II.

(... R [a].)

[Allegro.] I.

¹ Um den Zug der genetischen Kurve möglichst deutlich zu machen, verzichten wir immer wieder darauf, das ganze Kräftespiel „Genese contra Summe“ vor Augen zu legen. In der Lücke hier wird z. B., nachdem [a] noch die harmonische Stufe „es“ spielend versucht hat, sogar eine Operngeste vorbereitet, die, weit ausholend, wieder einmal im alten Stil einer alten Welt einen wirklichen Abschluß schaffen will – ganz wie in vergangenen Eroica-Zeiten! (55, 9.)

12.

(... R [b].)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

[Allegro.]
I.

[b₂] B_{\flat} [ff] sf ⑦sf sf ⑧sf

Noch einmal auf der schwersten Stelle! Das Drama!

[Adagio.]
I.

[b₂] p

13.

(... R [a]; Reduktion.)

[Allegro.]
I.

[Spiel-Genese.]

[p] più p pp [α]

Unterbricht sich die Stufe selbst, sich dämpfend, sich unterbietend, statt dieses:

I.

[p] pp [α]

das sie später ausagt? Oder ist dieses [α] das erste Wort des abermals redenden [a₁]:

[Allegro.]
I.

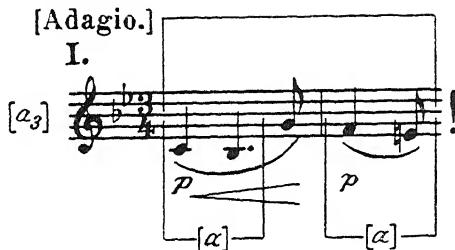
[Spiel-Genese.]

[p] più p pp p p p

[Spiel-Genese.] Adagio.

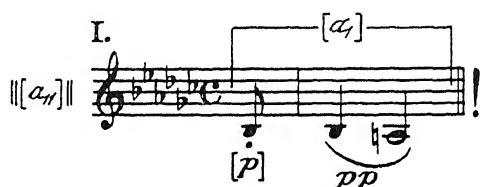
op. 130. Es kann das erste Wort sein! Wir hören:

*Streichquartett
in B-dur*



Das sprach ein foldhes $[\alpha]$ am Anfang, am Ende ...

Bedeutsam nicht das und zeigt: dies Wort ist ein Wort aus der Rede des $[a]$. (Ein wichtiges! Sein A und O! Immer kommt es wieder darauf zurück.) Dies Wort $[\alpha]$ ist Rede des $[a]$! Wird es gehört, spricht $[a]$! Es ist Repräsentant! (Ein seltsamer Repräsentant! Er ist selber nichts! ist nur Bedeutung; sagt das Wichtigste nicht: die Sext! Unähnlich dem, was er vorstellt, gleicht er überdies gefährlich $[\beta]$, jenem $[\beta]$, das $[b]$ bedeutet! Dennoch! Pädagogisch geleitet verlieren wir nicht die Spur, sagen aus, verstehen:



(In Worten: $[\alpha]$ vertritt $[a]$, meint $[a]$, ist $[a]$.)

I4.

(Repräsentiertes Lied.)

<u> Erster Teil. </u>	<u> Zweiter Teil. </u>	<u> Dritter Teil. </u>
<p>I.</p>	<p>Allegro.</p>	<p>Adagio.</p>

Der pädagogische Meister! Integration steht bevor. Noch einmal zeigt er seine Varianten in erster Gestalt im Rahmen des Liedes. (Im Rahmen der Ebene, auf daß wir den Aufschwung spüren.)

Das Lied kommt nicht selbst. Es ist geflüchtet, läßt sich vertreten. „Der Körper des Repräsentanten ist ätherisch!“

(Integration.¹)

I.

(Oszillation.¹)

[Allegro.] I.

¹ Oszillation: der Gedanke zuckt zwischen den Bereichen [a] und [b] hin und her, ohne einen Integrationspunkt d. h. eine Stelle, wo ein [a] ein [b], ein [b] ein [a] wäre, zu finden oder zu behaupten.
 Integration: es wird ein Integrationspunkt gefunden. (cf. [72], I5; [67], II., [c₉] ... [c₁₄])

Verwandlung, weil sie unendlich ist, bedarf der Begrenzung. Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wo zwei unendliche Reihen sich schneiden: im Schnittpunkt. (Er begrenzt die [a] als ein [b] und die [b] als ein [a].) Es gilt also: einen Schnittpunkt, das heißt: eine Stufe zu finden, die sowohl ein [a] als ein [b] ist. Gelingt das, ist das Letzte geleistet: vom bloßen Wandel erlöst, unendlich zwar, doch begrenzt, sind Unendliche dargestellt: ist Gestalt gegeben. (Integration.¹)

The image contains three musical staves, each enclosed in a rectangular bracket. The top staff has a key signature of one sharp, a tempo of Allegro, and dynamics L and [a_1]. It shows two overlapping series of notes. The middle staff has a key signature of one sharp, a tempo of Allegro, and dynamics f[a,c] and [p]. It shows a single series of notes ending with a dynamic of ||[c_7]||. The bottom staff has a key signature of one sharp, a tempo of Allegro, and dynamics L and [c_8]. It shows a single series of notes ending with a dynamic of ||[c_8]||.

Die Variable [c] ist begrenzt durch [a₁₁], die Variable [a] ist begrenzt durch ||[c₇]||: ein Schnittpunkt ist gefunden.

¹ cf. [55], II. – Aber das ist keine Mathematik! Die Mathematiker glauben freilich, daß der Integrationsgriff ihnen gehört. Er gehört ihnen auch, wie er allen gehört, die Metamorphose geben wollen, sie seien Musiker, Denker, Dichter, Plastiker, Moralisten! Der Integrationsgriff – er ist kein Begriff! – ist der Glücksgriff Goethes, vielleicht Michelangelos, gewiß Rembrandts, gewiß Paul Cézannes! Der Integrationsgriff ist es allein, der die mystische Kunst der zentralistischen Tuschmaler möglich macht und erfassbar macht! – Differential und Integral sind keine Reserve der Mathematik!

(...R [a].)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

(Reduktion von [b].)

„Das Verfahren der Reduktion zeigt einen Teil des Motivs in der Funktion des Ganzen, um diesem Teile die Kraft zu verleihen, das Schicksal des Ganzen als sein eigenes zu leiden und zu erledigen. Sein Ziel ist: Repräsentanten zu schaffen.“¹

Das Lied ist noch inniger ätherisiert. Nicht einmal $[b_1]$ kommt noch in Person, den dritten Teil zu bedeuten. $[b]$, der Teil, muß $[b]$ vertreten, den Sinn tragen. Bedeutsam beginnt es fogleich, für sich zu leben. (Wir sagen:

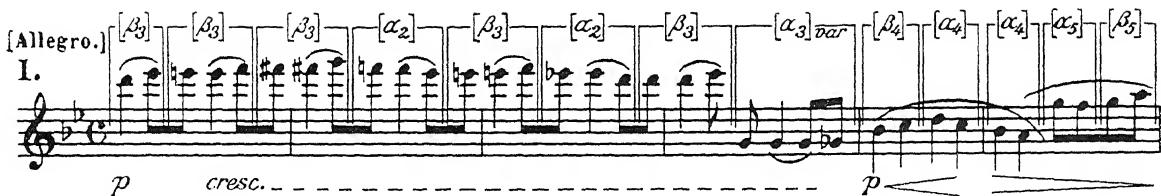
In Worten: $[b_2]$ vertritt $[b]$.)

¹ cf. 95, [a].

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

18.

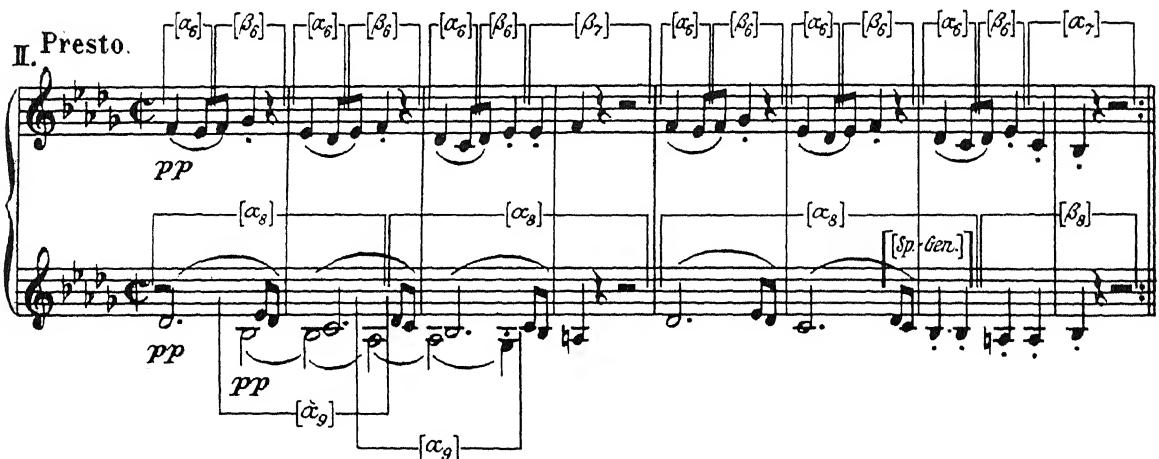
(Indifferenz.)



Wunderbar diese Situation. Gleichsam gelassen, geschwisterlich ähnlich, fassen sie sich in schwebendem Gleichschritt, tanzen ein Lied. Gespielte Unschuld! Sie täuschen uns nicht. Wir wissen ihr Wesen, ihre Geschichte, ihre Geheimkraft. $[\alpha]$, geladen mit Sext-Substanz, sagt: $[\alpha]!$ $[\beta]$, trägt mit der Sekunde, sagt $[\beta]!$ Tief verschieden, stehen sie, äußerlich tanzend, innerlich feindlich gegeneinander, müssen einander vernichten wollen, sind bedürftig der Integration. (Diese Ähnlichkeit ist bedrückend, engt sie ein: sie können sich nicht im Spiegel beschauen: der andere ist drin und äfft ihr Bild.)

19.

(Tanz $[\alpha] + [\beta]$.)



Der Boden bleibt vulkanisch. $[\beta]$ stellt sich auf (4); $[\alpha]$ auf (8). Auf Posten!



op. 130.
Streichquartett
in B-dur

II.

L'istesso tempo.

II.

Mit Akkompagnement!

20.

(Episode.)

[Presto.]

II.

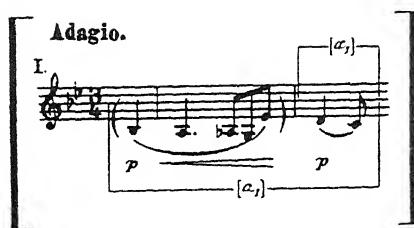
[Spiel-Genese.]

[a] in Person! Es besichtigt das Feld. Erinnert: Diese da seien bloße Vertreter. Es ginge um [a]! – Durch [β₁] zum Schweigen gebracht und entfernt.

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

21.

(... R [α].)



Andante con moto.



Ein Herold erscheint: „[a] wird sprechen durch den Mund von [α]!“

☆



(Tanz [α] + [β].)**[Andante con moto.]**

III.

$\text{[p]} \text{ dolce}$

[p]

[Spiel lebendig.]

$[\alpha_{19}]$ $[\beta_{15}]$ $[\alpha_{20}]$ $[\alpha_8]$
 $[\alpha_{17}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\beta_{13}]$ $[\alpha_{17}]$ $[\beta_{16}]$ $[\beta_{16}]$
 $[\alpha_{17}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\beta_{14}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\alpha_{18}]$

p $[\alpha_{21}]$ $[\alpha_{21}]$ $[\alpha_{22}]$
 $[\beta_{17}]$ $[\beta_{18}]$ $[\beta_{17}]$ $[\beta_{18}]$

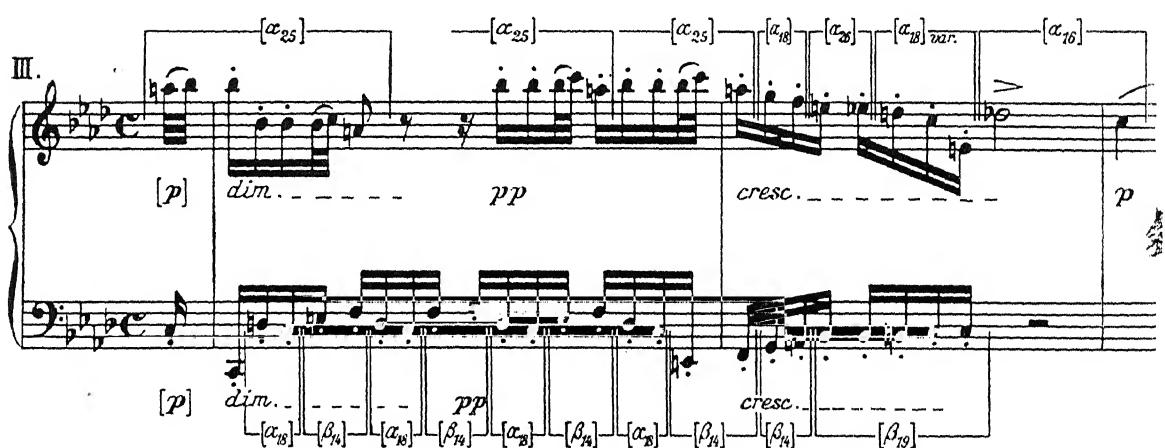
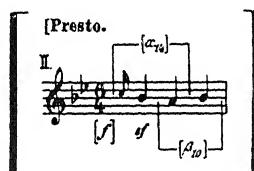
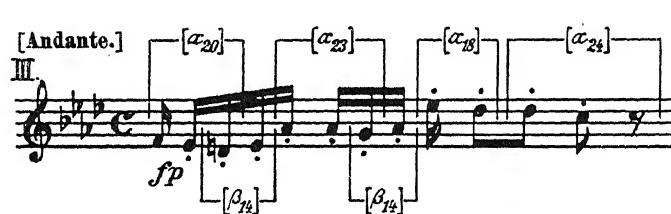
p $[\alpha_{20}]$ $[\beta_{14}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\beta_{14}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\beta_{14}]$ $[\alpha_{18}]$ $[\beta_{14}]$ $[\alpha_{18}]$

$cresc.$ p

Ängstlich zweideutig dieses unerfältliche Tanzen. Dieses Tempo scheint fast allzu natürlich gemessen: kokett... Steht da nicht wieder [α] in Person:

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

Das sind Tragöden, die auf gefährlichem Boden eine Gavotte tanzen, schmerhaft lächelnd...



III.

poco f mf p cresc. mf poco f

[α_{27}] [α_{27}] var. [α_{28}] [β_{29}] [α_{29}]!!

poco f mf p cresc. mf

[α_{28}] [α_{28}] [β_{29}]

[a]! Es wacht lebendig und beansprucht dies alles als sein Reich, als sein Ich! Als feinen Zuzammenhang!

☆

Cantabile.

III.

p dolce

[β_{21}] [β_{21}] var. [β_{22}] [β_{22}] var. [α_{29}] [α_{29}] [α_{30}]

p

[β_{23}] [α_{31}]

☆

III.

pp

[β_{27}] [β_{27}] [β_{28}] [β_{28}] [α_{18}]

pp

[β_{27}] [β_{27}] [β_{28}] [β_{28}] [β_{29}] [β_{29}] [β_{30}] [β_{30}] [α_{32}]

[α_{27}] [α_{31}] [α_{31}] [α_{31}] var.

Schimmernd durch Rotation. (Wie ein laufendes Rad schimmert.)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

23.

(Tanz $[\alpha]$, $[\beta]$, $[\gamma]$.)

Alla danza tedesca.
Allegro assai.

... In diesem lebenden Gewebe wirkt jedes Fremde als sehr fremd. Das öffnet die Tür, springt hinein, bringt Zugluft, erfrischt, verrät: daß es ein Draußen gibt. (Draußen sehnen wir uns hinein. Drinnen sehnen wir uns hinaus. Wollen Gewißheit, Versicherung: daß es das Andere noch gibt, das Nebeneinander, das trauliche!)
[α] und [β] immer auf Posten. Eines auf der (4), eines auf der (8).



A musical score for piano. The left hand part shows a melodic line with various notes and rests. Above the staff, there is a bracketed dynamic marking $\parallel [c_2] \parallel$. Below the staff, the dynamic *f* is indicated under the first measure, and *p* is indicated under the second measure.

24.

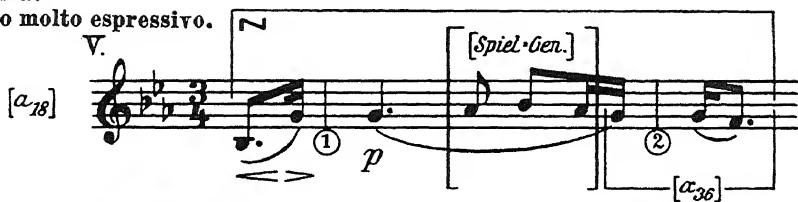
(... R [a].)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

Cavatina.

Adagio molto espressivo.

V.



Enthusiastisch sich überbietend.

★

★

op. 130.
Streichquartett

(Spannung durch Wechsel.)

in B-dur

V.

[p] <-> [alpha_37] [beta_28] [beta_29]! [alpha_38]

cresc. - - - - - > p cresc. == p

☆

(Episode.)

[Adagio.]

V.

[alpha_20]

Beklemmt

pp

[Allegro.]

I.

[alpha_20]

Das Leben! Das Wirkliche! Die Angst des Wirklichen! – Diese Seufzer:

V.

[pp]

wollen wirkliche Seufzer sein!

25.
(Summen [a] + [b].)

I.

[Allegro.]

VI.

[x_1]

[alpha_21]

[x_2]

[beta_30]

[beta_31]

Ist dies $[x]$, das Symbol, in Genese? . . . $[x_1]$ schillert nach $[a]$ hinüber (die Sext scheint zu leben); $[x_2]$ scheint ein $[b]$ zu sein. $[\alpha]$ und $[\beta]$ überdies, die Repräsentanten, deutlich auf Posten am alten Platze, scheinen weiter Zwist anzufagen, bedeutungs-schwanger:

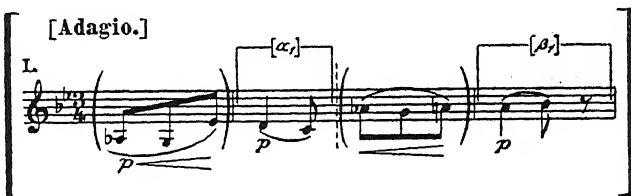
op. 130.
Streichquartett
in B-dur

[Allegro.]

VI.



[Adagio.]

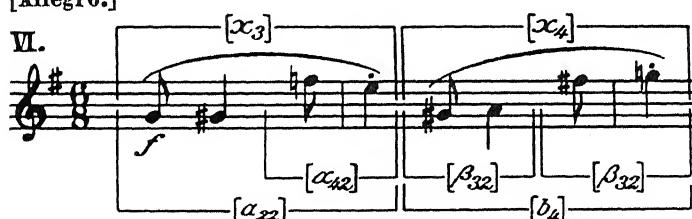


Dennnoch! Das steht zugleich wie erlöst. In symbolhafter Freiheit. (Weil es Strahlen ausfandte.)

2.

[Allegro.]

VI.

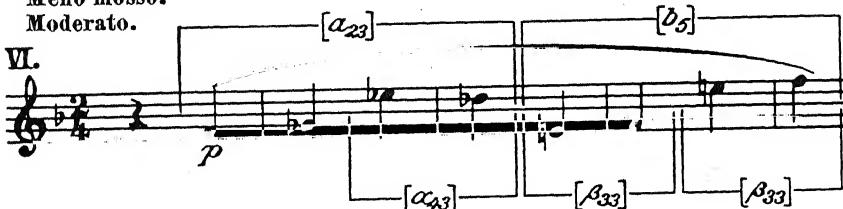


Noch irisierend zwischen den Welten.

3.

Meno mosso.
Moderato.

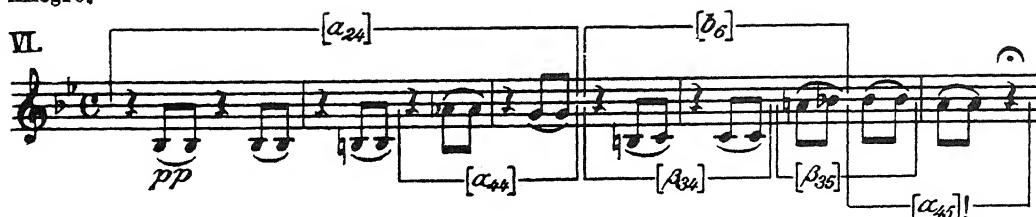
VI.



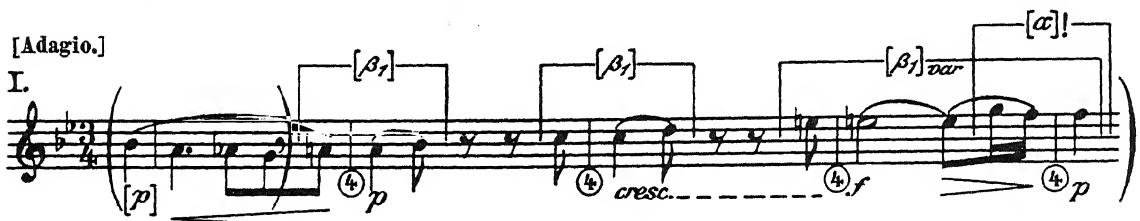
$[b]$ steht klar, ein sextloses Wesen, zu $[a]$ gefellt, dem die Sext zugehört. Das Schimmern erlosch. Das Symbol zersprang deutlich zur Summe: $[a] + [b]$. (Das bleibt wirksam.)

4.

Allegro.



Eine unerwartete Schlußverwischung! aus dem Hinterhalt gleichsam! $[\alpha]$, Repräsentant von $[\alpha]$, besetzt plötzlich den entscheidenden Punkt des metrischen Hauses. (Erinnere:

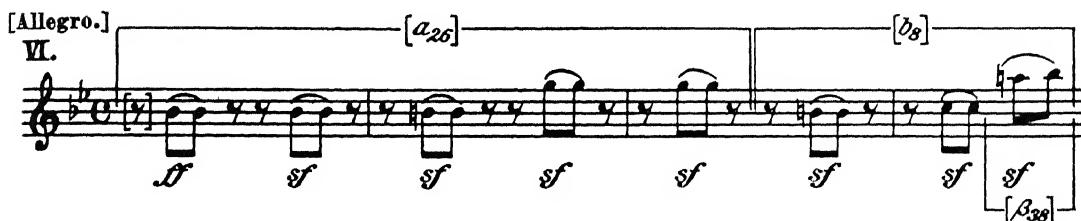


5.



Die Magie des Zusammenhangs! Kräftiger als die Spradhe von Gesicht und Figur! – $[\beta]$ wagt im Raume des $[\beta]$ sich zu reversieren! Nun sieht es wie $[\alpha]$! Ist es nun $[\alpha]$? – Wir sagen: $[\beta]$ und zweifeln nicht!

6.



... Eine treibende Fuge.

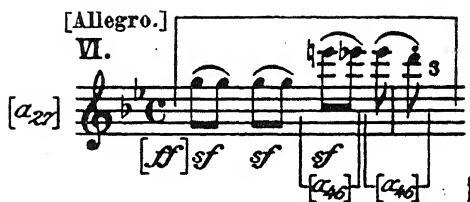
26.

(... R [a].)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

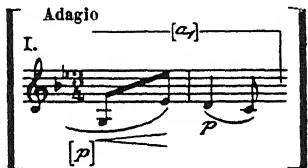
[Allegro.]

VI.

[α_{27}] 

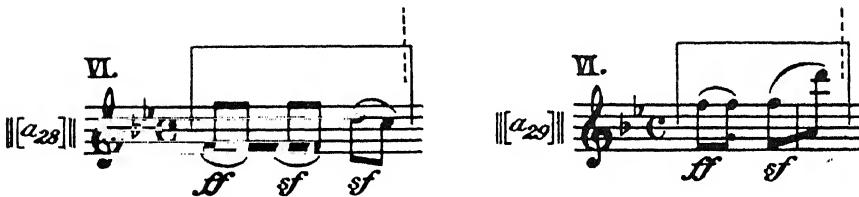
Adagio

L.

[α_1] 



(Reduktionen.)

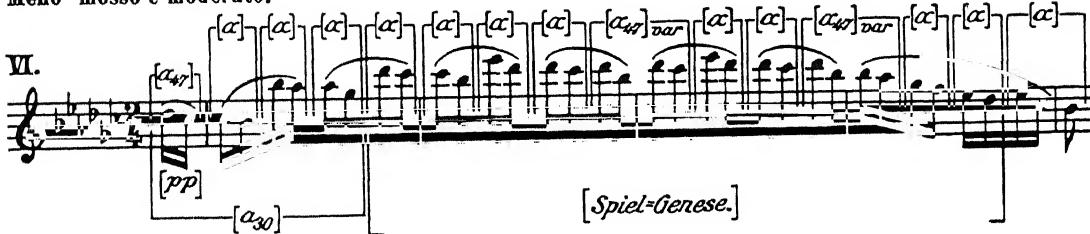


27.

(Schillerndes Lied.)

Meno mosso e moderato.

VI.

[α_{30}] 

[Spiel-Genese.]

Schillernd zwischen [a] und [α].

(Summen $[a] + [b]$.)

I.

[Allegro molto.]

VI.

Abermals und immer noch α contra β !¹

2.

[Allegro molto.]

VI.

β wagt abermals zu reverfieren! Die Gewalt des Zusammenhangs trägt es sicher!²

3.

[Allegro molto.]

VI.

...Rasend scheint das Symbol sich zu drehen. Der Tanz seines Abglanzes ist in den Spiegeln. Es ruht. Nur die Spiegel wirbeln...

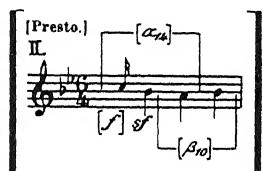
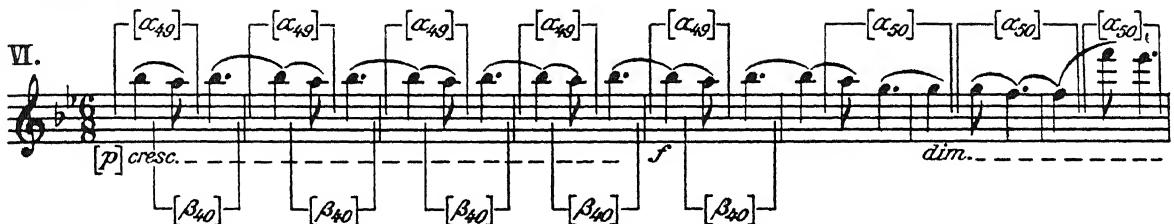
¹ cf. [b₆]. ² cf. 25, [5].

29.

(Tänze [α] + [β].)

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

[Allegro molto.]



☆

Die Spiegel wirbeln. Lebt diese Sext? [a] oder [b]? – Das Symbol steht ungreifbar.

☆

op. 130.
Streichquartett
in B-dur

In vollem Schillern.



o p. I 3 5

(S t r e i c h q u a r t e t t i n F - d u r)

1826

„Freiheit zu geben durch Freiheit ist das Grund-
gesetz dieses Reichs.“

(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen.
27. Brief.)

I.

(R [a] . . . ; Anfang ex abrupto.)

Allegretto.

L.

[α_1] [α_1] [β_1]

⑨!

p

Ort: Diminutionsstelle.¹ Wir find also schon inmitten.

2.

(. . . R [β].)

[Allegretto.]

I.

[β_2] [β_1] [β_2]

p

Sachte tilgt [β] durch ein Fragezeichen den allzu entschiedenen Punkt seiner Aussage. (Schlußverwirrung.)² Wir gewinnen:

3.

(. . . R [α].)

Allegretto.

L.

[α_2] [α_1] [α_2] [β_2]

p

¹ cf. [67], II, I. ² cf. [106], I.

4. (Rotation.)

The musical score consists of two staves. The top staff is treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic line with several grace notes and slurs. Articulation marks include square brackets above the notes containing labels $[a_2]$, $[s_1]$, and $[x_1]$. The bottom staff is bass clef with a key signature of three flats. It shows a sustained note followed by a dynamic marking *p*, a grace note pair with a double bar line and repeat dots, and a dynamic marking *pp* at the end of the measure. Articulation marks include square brackets above the notes containing labels $[a_1]$ and $[z!]$.

Eine Demonstration ad oculos!

5.

6.
 $(\dots R[\beta].)$

7.
(... R [a].)

I.

[α_5] [β_8] [β_9] [α_3]
[p]

☆

I.

[α_6] [β_{10}] [β_{11}] [β_{12}]
[p]

cresc. - - - > p

Sonderbar füht [β], so scheint es, nach einem Ort zwischen Quart und Quint!

☆

(Ort: „2. Thema“.)

I.

[α_7] [β_{13}] [β_{14}] [β_{15}] [β_{16}] [α_7] [$Sp. \cdot Gen.$]
[f]

[f]

[$Sp. \cdot Gen.$]

[pp] > p cresc. - - -

[pp] > p cresc. - - -

[α_8] [β_{17}] [β_{18}]
[α_8]

[$Sp. \cdot Gen.$]

I.

[α_9] [pp]³ [α_7]

cresc. - - -

[p]

[β_{18}]

(Tänze [α], [β].)

I.

[α_8] [α_8] [α_{10}] (*poco ritard...*) [α_{10}] (*p*) [α_{11}] [α_{11}] [α_{12}] [α_{12}] [α_{13}] [α_{13}]
 [α_9] [β_{19}] [β_{20}] [β_{21}]

☆

I.

[α_{11}] [α_{11}] [α_{11}] [α_{11}] (*p*) [β_{20}] [β_{21}] [α_1]

(Ein feines Schillern zeigt sich, wie zufällig :

f [α, β]

[α_{10}] (*p*) [β_{19}] [α_{11}] [α_{11}] ? ..

[α_{12}] [α_{12}]

Das ist nicht Zufall!)

☆

Vivace.

Vivace.

II.

p

\downarrow $[\alpha_{12}]$ $[\alpha_{12}]$ $[\alpha_{12}]$ \downarrow $[\alpha_{12}]$

(Refr.)

op. 135.

Streichquartett

in F-dur

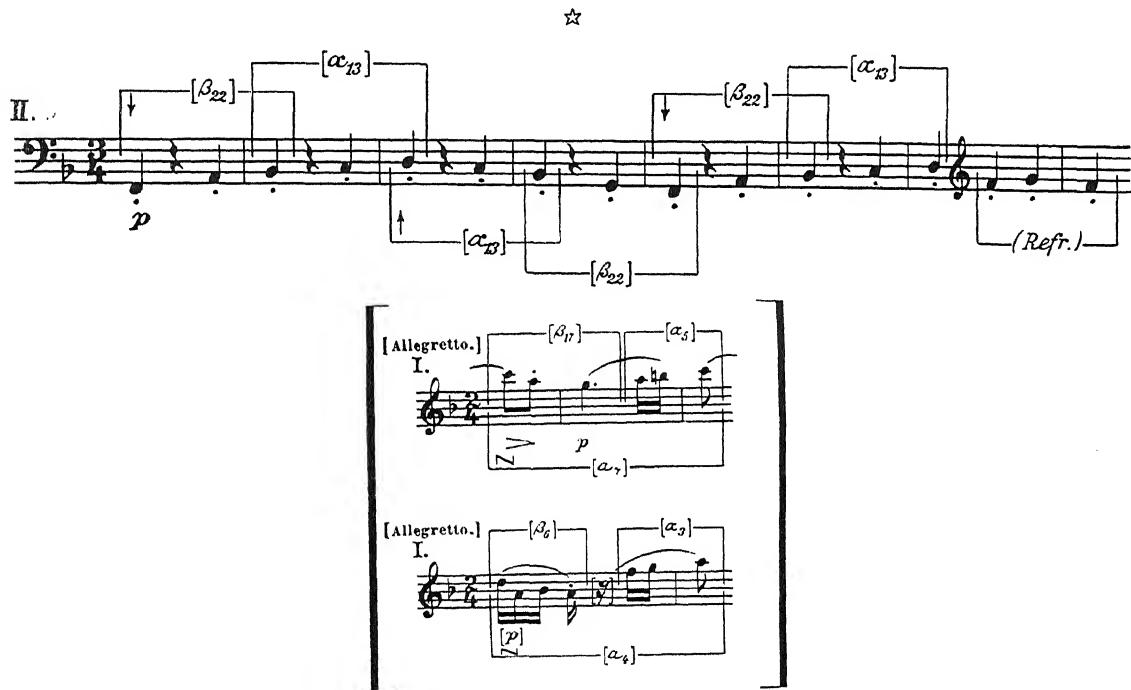
[Allegretto.]

I.

p

$[\alpha_n]$ $[\alpha_n]$

In rasender Rotation. Der Refrain steht still.



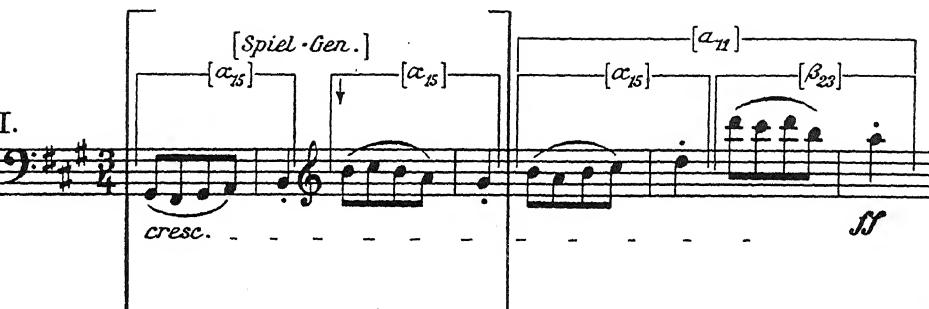
In rasender Rotation.

op. 135.
Streichquartett
in F-dur

9.

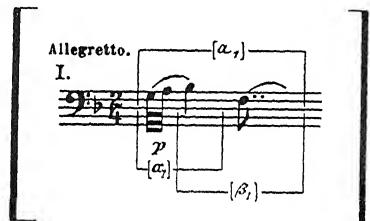
(... R [a].)

II.

[α_{11}] 

ff

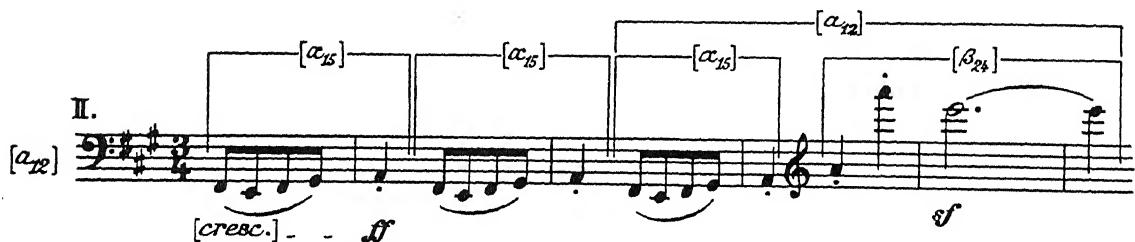
Allegretto.
I.

[α_1] 

[β_1]

☆

II.

[α_{12}] 

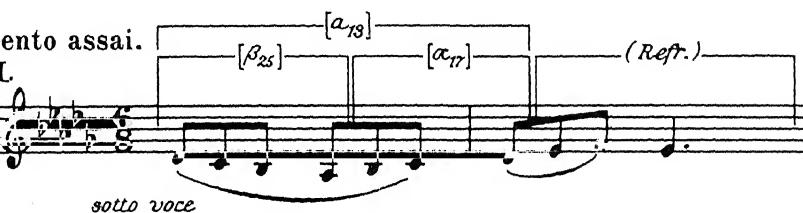
ff

ff

☆

Lento assai.

III.

[α_{13}] 

$sotto voce$

op. 135.
Streichquartett
in F-dur

[Allegretto.] I. [p]

[Allegretto.] I. > p

[Allegretto.] I. [p cresc.] - - -



Grave.
IV.

[α_{74}]

p
(Muß es fein?)



Allegro.
IV.

[α_{75}]

f
(Es muß fein!)

Allegretto. I. [p]



[Allegro.] IV.

α_{16}

β_{27}

α_{19}

α_{20}

p

α_{19}

α_{20}

[Allegretto.] I.

α_{19}

α_{20}

p

α_{19}

α_{20}

Geradezu nebenbei. Kaum ein Versprechen. Nur ein Blinzeln nach der Pforte der Integration. Ein kurzes, fliegendes, apokalyptisches Lächeln. Für uns genug. „Muß es sein?“ fragt es. „Es muß sein!“ sagt es. Wir sagen, wir wissen: es muß nicht sein! Wir beweisen nicht mehr. Wir zeigen nicht auf. Wir haben Gewißheit, daß wir entrinnen können. Die Freiheit ist.

IO.

(... R $[\alpha]$.)

IV.

α_{20}

α_{20-var}

f

II.

(... R $[\alpha]$. Ort: „2. Thema“.)

[Allegro.] IV.

α_{17}

β_{28}

α_{21}

p

α_{17}

β_{28}

α_{21}

(Refr.)

The musical score consists of three staves:

- Staff I (Top):** Allegro. IV. Key signature: one sharp. Dynamics: f . Measures show α_{16} , β_{25} , α_n .
- Staff II (Middle):** Lento. III. Key signature: one flat. Dynamics: sotto doce. Measures show α_{13} , β_{25} , α_n , (Refr.).
- Staff III (Bottom):** Allegretto. I. Key signature: one sharp. Dynamics: p , cresc. Measures show α_7 , β_7 , α_s .

I2.

(Strahlung.)

The musical score consists of two staves:

- Staff I (Top):** Allegro. IV. Key signature: one sharp. Dynamics: p . Measures show α_{19} , α_{20} , β_{27} , α_{22} , α_{16} .
- Staff II (Bottom):** Key signature: one sharp. Dynamics: p . Measures show α_{19} , α_{20} , β_{27} , α_{20} , α_{16} .

Leicht zerfließt die zweideutige Bildung. $[\alpha]$ bleibt $[\alpha]$, $[\beta]$ bleibt $[\beta]$...



NACHWORT

DIESE LETZTEN TÖNE SIND WORTE EINES GEISTES, DER ZUM Sterben reif wurde. Hier und so bleibt nichts mehr zu sagen übrig. Er hat für diesmal zu gehen. Man empfindet: Beethoven starb an diesen letzten Quartetten.

Ein Ende. Aber – soll dieses Ende immer noch niemandem Anfang bedeuten? Es ist sonderbar, wunderbar, es ist Tatsache: niemand hat noch die hier und so verstummte Rede aufgenommen und weiter gesprochen. Niemand hat hier ungesagte Möglichkeiten, Seligkeiten, Freiheiten, Ironien, niemand hat hier Zukunft gespürt. Hat hier niemand verstanden? Oder vielmehr – denn man hat ja verstanden, wer dürfte das leugnen! – hat hier niemand gewußt, was das eigentlich sei, das er hier verstanden habe?

Wer das nun weiß, müßte der nicht die Kraft finden und versuchen wollen, die Rede hier aufzunehmen und fortzufahren? – Denn noch viel ist hier zu sagen, noch ganz anders, noch viel unbeschwerter, übermütig sicherer könnte hier gesprochen werden, als der Meister sprach, der als erster die Variabilität des entscheidenden Einfalls zum Prinzip erhob, aber dennoch immerhin noch Sonaten und Rondos und Lieder und Märsche und Tänze schrieb, als ob er diese Notdürftigkeiten nicht längst überflogen hätte! Noch ganz anders kann nun geredet werden!

Die alten Formen sind ausgelebt. Sämtlich find sie der Empfindung als bloße Schemata entlarvt, bloße Reihenfolgen, die von Kontrast und Ähnlichkeiten lebend, nicht den formalen Gehalt eines Teppichs zu übertreffen vermögen. Unsere Schaffenden sind in Verlegenheit. Der Einfall ist kurz. Wo ist ein Gesetz, eine echte Form, die dem strömenden Klangbrei Haltung gäben, Notwendigkeit, wahrhafte, eingeborene, unänderbare Gestalt?

Uns will bedünken: die gesuchte Form hier ist sie.

Demütig, bedächtig, ergeben, dienstwillig verhalte sich, wer schaffen will, gegen seinen Einfall. Er umkreise ihn, er knei vor ihm, er bete ihn an, er suche, ihn zu erblicken, zu entdecken.

Zu entdecken! Das ist es! Denn dies gilt es zu begreifen: der Einfall zeigt sich niemals in seiner wahren Gestalt! Dem dörb und hastig Zupackenden bleibt nur ein

Starres in der Hand, das dem gesuchten Lebendigen nur von ferne ähnelt, es nur nachäfft, ein etwas, ein weniges von ihm erzählt: eines seiner Kleider!

Der Künstler, will er zum Ziele gelangen, werde langsamer, werde bescheidener, behutsamer, werde zarter, ängstlicher, hellhöriger, werde weiblicher. Er verpare seine Männlichkeit um ein weniges. Bald vielleicht wird er dann vernehmen, wie der Einfall eigentlich spricht: in vielen Worten, in wechselnden Lichtern immer daselbe, das sich selber nicht zeigen kann: sein Wesen, sein Leben, sein Ich.

Wird es dem Hoffenden, ehrfürchtig Schauenden nicht noch ein zweites Mal glücken, ein melodisches Wesen in seinen Verwandlungen zu belauschen, zu fangen, zu bannen, eine zweite Variable?

Wird ihm nicht vielleicht in günstiger Stunde sogar das Letzte gelingen: beim Schweifen durch den ungeheuren Tonraum einen Ort zu finden, wo der lebendige Gedanke sich erlösen kann durch den Tod in einem fremden Lebendigen? --

Wir vermögen der Zuversicht nicht Herr zu werden, daß gerade heute, gerade in diesem Augenblick, irgendwo ein bedürftiger Tongeist lebe, der hier plötzlich verstehe und nun anhebe, in neuen Zungen davon zu sagen. Er muß existieren! Er soll existieren! Die Not der Zeit verlangt nach dem Wort, das hier noch fehlt, dem freiesten, ironischsten, dem heitersten, dem männlichsten.

Der Weg über Beethoven ist vorläufig immer noch ein Weg in die Zukunft. Das ist es eigentlich, was wir hier haben sagen wollen.

Note über das Metrum



1

Das Metrum ist das gedachte Gehäuse, an welchem wir die Bewegung des melodischen Flusses ableSEN.

2

Es ist finnlos, das Metrum bewegt zu denken (wie es finnlos wäre, das Zifferblatt der Uhr zu bewegen. Das Zifferblatt soll die Bewegung des Zeigers messen. Das Metrum soll die Bewegung des Rhythmus messen). Das Metrum ruht in bezug auf die Melodie.

3.

Das Metrum ist also kein Teil der Melodie. Die Melodie enthält kein Metrum.

4.

Das metrische Haus zerfällt in acht Kammern.

5.

Die Takte der Melodie sind nicht die Kammern des Metrums. Die Melodie braucht die Kammer, in der sie ist, nicht zu verlassen, während sie dennoch von Takt zu Takt sich bewegt. Melodisch bewegt kann sie metrisch verharren, indem sie nach Durchlaufen der Kammer zurückföhnet, gleichsam pendelnd. Sie vermag durch mehrere, ja durch alle Kammern zurückzuspringen, um noch einmal einen Teil des metrischen Weges oder den ganzen zurückzulegen (melodisch im Fortschritt, metrisch im Rückschritt). Die Melodie vermag beides, so oft sie will.

Die Melodie bildet den Takt in der metrischen Kammer, im metrischen Raum, und in derselben Kammer, demselben Raum, wenn sie will, Takt um Takt. Sie bewegt sich in beliebiger Länge durch beliebig viele Takte in dem starren, acht-räumigen Schema des Metrums.

Beispiel:¹

Allegro.

[59] 2. I.

12, 1. 12
1 2 1 2 2 2 [a] 1 2 2 [a]

f

pp

pp

¹ Die Zuordnung von Metrum und Taktfolge, wie sie hier gegeben ist, beansprucht nicht, die einzig richtige zu sein. Sie ist eine der möglichen.

Note über das
Metrum



6.

(Singularität des Metrums.)

Das Metrum ist das Maß [der Melodie.] Es kann also in derselben Zeit nur einziges Metrum geben. (Zwei Rhythmen können zugleich sein, zwei Metra nicht.)

7.

(Unerlässliche Vollständigkeit des Metrums.)

Die Melodie muß den ganzen metrischen Raum durchlaufen, um sich am Metrum messen zu können. Erst von der (8) aus vermögen wir zu zählen, zu wägen, zuzuordnen. Das Metrum muß immer vollständig bleiben von (1) bis (8). Woraus folgt:

Ein melodischer Anfang will immer ein metrischer Anfang sein, eine (I) stabilisieren.

(Tiefen-Erstreckung des metrischen Raumes.)

Jede andere Melodie, die sich, verschoben gegen die erste, im Metrum zeigt, erzwingt Projektion einer der beiden in die Tiefe des metrischen Raumes.

Nämlich: Der erste Gedanke muß weiterzählen, der zweite sagt aus: hier sei (I). Nur ein einziger metrischer Sinn der Kammer darf aber gelten; es kann in derselben Zeit nur ein einziges Metrum geben. Zur Entscheidung genötigt (weil wir messen wollen), treten wir in eines der beiden metrischen Häuser und fassen dort Fuß. Das andere Haus erblicken wir dann als außen, als entfernt, als in der Tiefe des metrischen Raumes gelegen; der andere Gedanke scheint nicht im Vordergrund, scheint durch die Ferne verkleinert. (Melodie in Perspektive.)¹

Beispiele:



[Allegro moderato.]

[58], I.



Die Musik hat kein Vorbild, keinen Stoff, kein Modell, also keine naturgegebene Reihenfolge von Werten. Das Erste ist immer zugleich vorerst das Wichtige, Gründliche, Stärkere. Im Falle metrischen Zwiespalts und Zweifels wirft also vorerst der erste Gedanke den zweiten hinaus und nach hinten.

Hier stützt der erste Gedanke das ganze Metrum und besitzt sicher den Vordergrund. Der zweite Gedanke, durch Trugschluß in die (5) des ersten geworfen, steht entfernt, hinter den Kammern (5)-(8).

¹ Das Verfahren der Bild-Perspektive ist genau das gleiche. Indem wir das Grundmaß am unteren Bildrande gegeben annehmen (von unten aus lesen), erzwingen wir, weil nur ein einziges Maß gelten kann, die perspektivische Bewertung der übrigen Größen: sie werden automatisch nach hinten geworfen.

2.

Die Kraft des Zwanges, unter dem die Melodie weiter durch das metrische Haus strebt, ist verschieden groß in den verschiedenen metrischen Kammern. Je größer sie ist, um so tiefer scheint sie fremde Figuren in die Tiefe des metrischen Raumes zu drängen. Die vorletzte Kammer des Metrums, die Penultima, scheint die verhängnisreichste zu sein. Das schwerste Gewicht lockt, die Melodie ist nahe der (8), ihr Wille ist stark: die fremde Erscheinung, die sich hier zeigt, wird besonders weit nach hinten geworfen (oder: braucht besonders viel Kraft, sich zu behaupten, und wirft dann den ersten Besitzer des Metrums sehr weit in die Tiefe).

[Allegro vivace.]

93, I.

Der zweite Gedanke behauptet das Metrum. Der erste rückt tief in den Raum hinein, steht in Perspektive.

3.

[Allegro.]

67, I.

Die fremde Melodie nimmt das Metrum ein und stellt sich fest. [a] rückt in die Tiefe des Raumes.



UNIVERSAL
LIBRARY



120 812

UNIVERSAL
LIBRARY